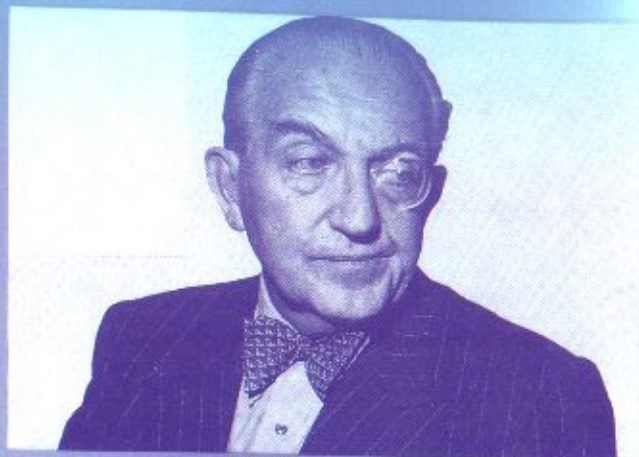




Desde las primeras películas con guiones de Thea von Harbou, su mujer, Lang demostró un dominio de los elementos formales y narrativos que haría de él uno de los autores más grandes de la cinematografía mundial: por una parte, una atmósfera casi onírica, símbolo evidente de una cierta fuga de la realidad y, por otra, un pesimismo latente que considera al hombre prisionero del entorno y de un destino en apariencia invencible. Títulos como *Metrópolis*, *M*, *La mujer en la Luna*, *Cuando la ciudad duerme* o *Encubridora* son algunos de los hitos de una filmografía que este libro ayuda a descubrir en toda su dimensión.



Cátedra



ISBN 84-376-1024-9



9 788437 610245

00007

FRITZ LANG



QUIM CASAS

FRITZ LANG



Cátedra

Signo e Imagen/Cineastas



Director de la colección: Jenaro Talens

Quim Casas



SEGUNDA EDICIÓN

Cátedra
Signo e Imagen/Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

Documentación gráfica de cubierta: Fernando Muñoz

Documentación gráfica: Fernando Muñoz
Quim Casas

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Quim Casas
Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 10.779-1998
I.S.B.N.: 84-376-1024-9
Printed in Spain
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

A Joaquim y Lolita, más allá de la duda

«Toda regla debe ser olvidada.»

Fritz Lang

«Se ha convertido en mucho más importante hacer dinero con las películas que hacer películas que den dinero.»

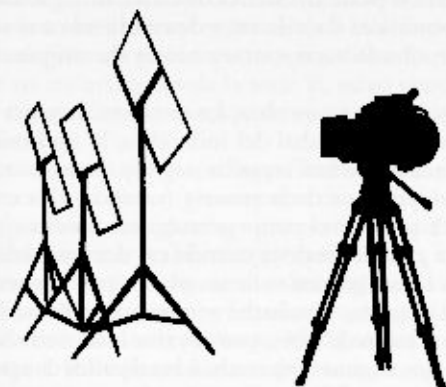
Fritz Lang

«La lucha es lo importante; no su resultado, sino la rebelión en sí misma.»

Fritz Lang

AGRADECIMIENTOS

Ricardo Aldarondo, Ángel Quintana y Anna Escoda



1

Cineasta del destino adverso

Fritz Lang prefería la noche al día, las sombras a las luces, los hombres torturados por su pasado y su presente, los falsos culpables, las venganzas, las decisiones límite a causa de la pérdida violenta de alguien querido, las tramas complejas, las redes de espionaje, los seres de dos caras, las máscaras y disfraces, los amagos amorosos, los sueños ominosos, los decorados opresivos, las atmósferas recargadas, los silencios oblicuos, los miedos interiores. La normalidad en su acepción más ortodoxa no tenía sentido para el cineasta. A pesar de ser tildado en muchas ocasiones de frío y artificial, su cine bulle con una precisión que tiene poco de matemática porque es,

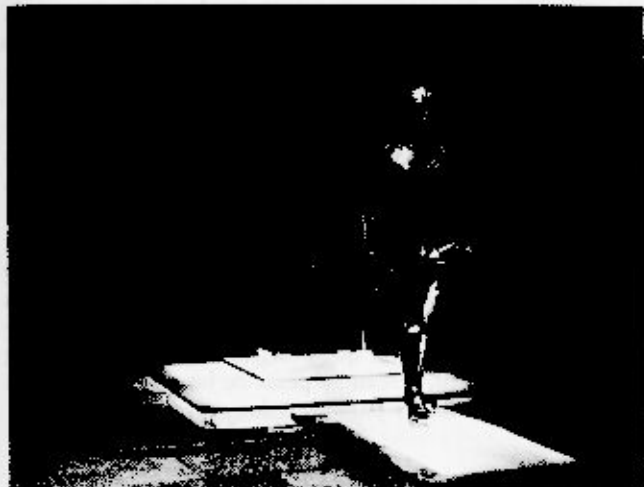
ante todo, entregado. Lang renegó siempre de la normalidad explícita para construir, sobre un andamio de seres y situaciones únicas, irrepetibles, su propia y recreada realidad. Por ello su cine, como el de Dreyer, Ford o Mizoguchi, resulta inimitable. Sin pretenderlo de forma abierta, se convirtió en el mejor cronista de su tiempo utilizando elementos considerados de derribo (serie B, estética de serial, intrigas folletinescas, supercriminales diabólicos) y descendiendo a mundos de pesadilla de donde supo extraer brotes de singular belleza contenida.

Cuando se piensa en su obra, los temas recurrentes afloran sin problemas: la fatalidad del individuo, la rigurosidad del destino, el aroma de una tragedia negra y desesperanzada, la sombra omnipresente de la muerte (cansada), los complots colectivos. Y también el estilo: geométrico, conciso, incisivo, sin floritura posible, realista cuando no documentalista, tan atento a las líneas generales de un plano (con sus personajes determinados en sus estudiadas y nunca improvisadas posiciones, con el juego de luces, con el valor intrínseco del decorado por el que se mueven) como a los detalles de apariencia fugaz (esos insertos de manos entrelazadas, nerviosas, cariñosas, asesinas; esos planos de televisores y cámaras que controlan y escrutan la vida de algunos héroes languianos negándoles su lícita intimidad). También se tiende a la división genérica de su obra en relación a los países donde trabajó, apuntalando supuestas grandes diferencias entre el primer período alemán (1917-1932), el americano (1936-1956) y el segundo alemán (1958-1960), con el breve interludio francés (1933). No entender que *M* y *Mientras Nueva York duerme* hablan de lo mismo y con idéntica pulsación, que los personajes de *Las tres luces* pueden transmutarse con los de *El tigre de Esnapur/La tumba india*, que las peripocías policiaco-fantásticas de *El doctor Mabuse* o *Spione* son intercambiables con las de *Ministry of Fear*, o que la obsesión de venganza de Kriemhild en *Los Nibelungos* es igual de destructiva y destructora que la del personaje de Arthur Kennedy en *Encubridora*, es negarle a Lang su propia existencia como cineasta. Su obra, de extremada coherencia interna desde que se inicia para nosotros con *Die Spinnen* (su tercer film, pero el más antiguo que se conserva) hasta que se

cierra en involuntario testamento con *Los crímenes del doctor Mabuse*, es un elogio a la integridad, al interés por elaborar un discurso personal (como personal es su formulación) que no sabe de barreras culturales, sociales o políticas ni de condicionamientos de producción (durante el período mudo, gozando del beneplácito de las poderosas Decca y UFA, Lang y sus colaboradores debían construir e inventarse sobre el mismo plató los trucajes y efectos especiales; en Hollywood, con maquinaria sofisticada y técnicos supercualificados, Lang debió trabajar en los márgenes de la serie B, salvo contadas excepciones, e ingeniárselas con las transparencias y las maquetas más sencillas).

Hubo un tiempo en el que las películas alemanas y las películas americanas de Lang eran presa de obstinadas comparaciones (generalmente ganaban por puntos las primeras, pero nadie sabía explicar realmente por qué). Luego, con la fiebre *cabierista* en Francia y las atentas reivindicaciones de gente como Peter Bogdanovich en Estados Unidos y Wim Wenders (que le dedicó *En el curso del tiempo*, 1976) en Alemania, se limpió bastante la emponzoñada niebla aunque, en algunos casos, se pasó al otro extremo: ahora sólo eran realmente buenos los films americanos. Hoy, afortunadamente, se mantiene un débil símil de equilibrio. Pero sirvan estos dos comentarios, realizados en terreno patrio, como muestra del chirriante lugar común con el que se han escrito demasiadas páginas de la historia del cine: «Después de *Furia*, el director no ha vuelto a ofrecernos ningún film verdaderamente importante, aunque queden de él las huellas del expresionismo alemán» (Diógenes en *Film Ideal*, núm. 17, marzo 1958); «Este es un buen ejemplo [se refiere a *Mientras Nueva York duerme*] del cine que se puede hacer con mucho oficio, pero sin talento. Fritz Lang lo tuvo —hay que recordar su etapa alemana, expresionista—, pero lo vendió por un vaso de Coca-Cola» (J. M. Pérez Lozano, *Film Ideal*, núm. 18, abril 1958). Lang, que nunca se tomó en serio ni el expresionismo ni las etiquetas («el expresionismo es un juego»), se divertiría con tamañas y tan rotundas afirmaciones.

El cine de Lang es un cine forjado en sensaciones oscuras, espejos deformantes, lugares remotos e intrigas aparentemente imposibles. Se deleitaba en la capacidad ilusoria del propio medio, en los arabescos narrativos, en los arrebatos temáticos y la concentración visual. Los parámetros de su obra quedan marcados por el poder de la ciencia y la visión del hombre del futuro (*Metrópolis*, *La mujer en la luna*, el proyecto abortado de *Rocket Story*), el espionaje como forma de expresar un malestar social (la serie *Mabuse*, *Spione*, la no realizada *Men without a Country*, *Ministry of Fear*, *Cloak and Dagger*, estas dos incrustadas en el subgénero de las películas antinazis), el serial y el folletín como reivindicación del placer estrictamente aventurero (*Die Spinnen*, *El tigre de Etnapur/La tumba india*), la amnesia, la locura, la hipnosis y el sueño (la aportación languiana a *Caligari*, de nuevo *Mabuse*, *La mujer del cuadro*, *Secreto tras la puerta*), los falsos culpables movidos por los hilos de un destino adverso (muchos pueblan la obra de Lang, los más significativos: Spencer Tracy en *Furia*, Henry Fonda en *Sólo se vive una vez*, Lee Bowman en *House by the River*, Anne Baxter en *Gardenia azul*; los más atípicos: el colaboracionista Gene Lockhart en *Hangmen Also Die*, el extorsionador Dan Duryea en *Perversidad*; los más imprevisibles: Dana Andrews en *Más allá de la duda*), las conductas psicópatas o el miedo a lo que no se conoce ni se controla (*M*, *Mientras Nueva York duerme*, varios de los últimos proyectos que tuvo Lang en Alemania), las historias de demiúrgica venganza (*Los Nibelungos*, *Furia*, *La venganza de Frank James*, *Encubridora*, *Los sobornados*), la más densa de las nocturnidades (las callejuelas y garitos de *El doctor Mabuse*, la evasión de *Sólo se vive una vez*, los encuentros furtivos de *Discoos humanos*, las visitas al cementerio de *Moonfleet*, los asesinatos de *Mientras Nueva York duerme*) y el peso obsesivo de la muerte en sus múltiples formas, ya sea acogéndose a una tradición gótico-romántica (los guiones de *Die Pest im Florenz* y *Hilde Warren under Tod*, esta última con Lang encarnando a la propia Muerte, *Las tres luces*), como condicionante dramático (los asesinatos de Siegfried en *Los Nibelungos*, de la novia del protagonista de *Encubridora* o de Katie Bannion en *Los sobornados*) o bien como caligrafía del suicidio (Lil Dagover se entrega a la Muerte porque no ha podido devolverle la vida a su amante



Metrópolis (1926)

en *Las tres luces*; la misma actriz opta por el suicidio al desmoronarse su mundo en *Hara-Kiri*, después de que su padre se someta al mortal ritual; la amante de Mabuse y el patético conde Told siguen el mismo camino en *El doctor Mabuse*; el coronel Jellie por traicionar, el doctor Masimoto por equivocarse y Haghi por fracasar cercenan sus vidas en *Spione*; el ingeniero Helius hace un amago al decidir quedarse solo en la superficie lunar en *La mujer en la luna*; Dan Duryea se clava unas tijeras al ser descubierto por la policía en *Ministry of Fear*; Edward G. Robinson toma un veneno al no poder controlar la dantesca situación que se le avocina en *La mujer del cuadro*; el policía Duncan se vuela la cabeza harto de manipulaciones y mentiras en el plano inicial de *Los sobornados*; la entrañable Gloria Grahame quema la cara del sádico Lee Marvin provocando así su propia muerte en este mismo film).

No es de extrañar que estas historias bañadas de embrujo e inquietud latente abundan en sesiones de espiritismo (las hay en el primer y tercer *Mabuse* y en *Ministry of Fear*, a modo de formas circulares donde la muerte y la vida se encuentran en

una pesadilla colectiva), personajes privados de la vista, de la noción de observar o de ser observados (el grupo de ciegos que cuenta el dinero en *El doctor Mabuse*, un agente secreto que acecha al coronel Jellusic haciéndose pasar por ciego en *Spione*, un espía que simula el mismo papel para robarle el microfilm a Ray Milland en *Ministry of Fear* o el vendedor de globos ciego que descubre al asesino por su silbido en *M*), fumaderos de opio (el situado en México donde se dan cita los protagonistas del primer film de Lang, *Halbblut*, el que se encuentra en la ciudad subterránea de la segunda parte de *Die Spinnen* o el tugurio a donde acude una dama rápidamente chantajeada por Haghi en *Spione*) y otros elementos de inestabilidad cotidiana y ambiente lúgubre que otorgan al universo de Lang una sensación táctil, cercano a pesar de las distancias que el director coloca entre la pantalla y los espectadores.

Un rasgo languiano. En casi todas sus películas aparecen, en fugaces planos de detalle, las manos del director. En un añojo *Cahiers du Cinéma* se sugería que la mano de Dana Andrews que se ve al final de *Más allá de la duda* pertenece al cineasta. Se podrían proponer también las manos entrelazadas de Peter van Eyck y Dawn Addams que cierran *Los crímenes del doctor Mabuse*, la mano nerviosa de Walter Pidgeon en el gatillo en *El hombre atrapado*, o la mano de Helius sobre la que caen dos lágrimas de Friede en *La mujer en la luna*. El rasgo del autor, paciente y discreto.

Y una característica: muchos de sus films terminan con el rótulo *the end* apareciendo antes del fundido en negro, con la acción, aún en movimiento. En movimiento terminó su obra Lang después de pasar por dos guerras mundiales, dos huidas, una docena de países, un régimen totalitario, una caza de brujas y un ostracismo final que no hicieron mella en su ímpetu ni dividieron su cine. Un cine que no necesita de justificación.



2

Itinerario de un itinerante

Lang fue siempre un viajero impenitente. A veces le forzaron a ello (huida de Francia a causa de la primera guerra mundial, partida de Alemania a consecuencia del nazismo, marcha de Estados Unidos por culpa indirecta del macarthysmo), y en otras ocasiones lo hizo por auténtica convicción (caso de su periplo por tierras de Europa, Asia y África entre 1909 y 1912, su estancia parisina o su recorrido por tierras norteamericanas mientras esperaba rodar su primera película en Hollywood). Resulta evidente que, como la arquitectura y la pintura, este carácter itinerante acentuó muchos de los aspectos vitales en la conducta y obra languianas: el romanti-

cismo, por ejemplo, que muchos le han negado sin entender con ello el sustrato real de films como *Las tres luces*, *Sólo se vive una vez*, *Encubridora* o *Moonfleet*; o la perspectiva documental de sus imágenes, que no tiene por qué ser sinónimo de realismo, ese aspecto mayúsculo de su concepción cinematográfica que llevaría a Samuel Fuller a apostillar con fervor «su estilo realista era uno de los que mejor conseguía convencerme, sin duda debido a mi formación de periodistas».

El perfil biográfico de Lang va a estar, pues, marcado por ese sentimiento casi apátrida que recorre, a veces rectilíneamente, otras de forma tortuosa, su vida. Vienés de nacimiento, hizo cine en Alemania, Francia y Estados Unidos, falleciendo cerca de las colinas de su no tan querido Hollywood tras un regreso momentáneo a Berlín que, como describe Volker Schlöndorff en un bello y triste texto publicado en 1963 (y que cito en el capítulo dedicado a los testimonios de críticos, colaboradores y compañeros de profesión), fue el contronazo con un pasado inexistente.

ARQUITECTURAS IMPUESTAS

Fritz Lang, cuyo nombre completo era Friedrich Christian Anton Lang, nació el 5 de diciembre de 1890 en la Viena austro-húngara, hijo de Paula Schlesinger, mujer de ascendencia judía, y de Anton Lang, arquitecto jefe de los trabajos públicos de la ciudad y de orígenes algo tumultuosos. Según le contó Lang a Lotte Eisner¹, la madre de su padre creció en el campo y se trasladó a Viena para trabajar como institutriz en una casa aristocrática. Enamorada del hijo de la familia, quedó embarazada de éste, pero, a causa de las rígidas diferencias de clase de la época, no pudo casarse con él; afortunadamente, un hombre de clase burguesa decidió desposarla y darle su nombre a la criatura.

Justo con la llegada del nuevo siglo, el pequeño Fritz fue enviado por sus padres a la Volksschule primero, a la

Realschule después, para realizar sus estudios básicos. Lang era hijo único, y su padre intentó por todos los medios inyectarle el veneno de su arte arquitectónico. Ya en la Realschule, donde ingresó en 1905, Lang tuvo que especializarse en arquitectura y matricularse, tres años después, en la Escuela Superior Técnica de Viena (Technische Hochschule). La pintura y el dibujo eran, sin embargo, la meta acariciada por el futuro cineasta, pero también tenía objetivos más fantasiosos: ser investigador privado en Londres o en Nueva York, por ejemplo.

Con todo, sus estudios de arquitectura resultarán fundamentales para la concepción estética de su cine. Como en el caso de Nicholas Ray, que aprendió de Frank Lloyd Wright la belleza de las líneas horizontales, Lang emplearía a fondo todas las lecciones que, a disgusto, recibió de arquitectura, tanto en la configuración de grandes y mayestáticos escenarios (*Los Nibelungos*, *Metrópolis*) como en su valoración de los espacios abiertos (los desiertos americanos de *Espíritu de conquisita*, los desiertos indios del diptico *El tigre de Esmapur/La tumba india*), o en la creación de ambientes únicos, fantasmagóricos, que le pertenecen a él por derecho propio (el cementerio de *Moonfleet*, la cárcel de *Más allá de la duda*, el hotel repleto de cámaras ocultas de *El testamento del doctor Mabuse*).

DE VIAJES, CABARETS, CIRCOS Y GUERRAS

En esta época de aprendizaje constante, Lang compaginó los estudios impuestos, la lectura voraz (Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard se hermanan en su biblioteca con los aventureros Jules Verne y Karl May o los libros de magia y ocultismo) y la observación atenta de los que van a convertirse en sus pintores preferidos (Egon Schiele y Gustav Klimt), frecuentando todas las noches los cafés y cabarets vieneses (llegó a trabajar en dos de ellos, el *Femine* y el *Hölle*) a la búsqueda de instructivas compañías femeninas: «mis mejores amigos han sido siempre las mujeres», escribió Lang en el citado libro de Lotte Eisner.

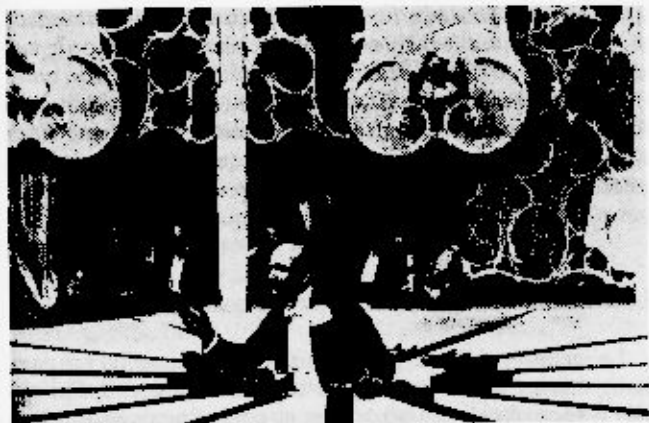
Y, a pesar de la insistencia paterna, decidió pronto abando-

¹ Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Martin Secker & Warburg, 1976; Éditions de l'Étoile-Cinéma-thèque Française, 1984.

nar la arquitectura y buscar las esencias del arte pictórico. Pese a las protestas de sus padres, se apuntó en la Academia de Artes Gráficas de Viena (Wiener Akademie der Graphischen Künste), se trasladó a una escuela de Nüremberg, se aburrió de la ciudad y terminó en Munich, en la Escuela de Bellas Artes (Staatliche Kunstgewerbeschule) regentada por Julian Dietz.

Lang ya tiene las bases. Pero su vocación tan mundana como aventurera, mezcla del culto burgués y del individualista viajero que sueña con países y pueblos remotos, le hace aspirar a experiencias más intensas (todo ello desembocará, en sus primeros pasos cinematográficos, en seriales de raigambre exótica). Estamos en 1909, Lang se planta un buen día en la estación de Munich. Destino: el mundo entero. Durante el espacio de tres años, viajará por Alemania, Bélgica, los Países Bajos, Asia Menor, Rusia, África del Norte, China y Japón. Empieza su periplo con cuarenta coronas en los bolsillos. Durante el enriquecedor itinerario, vive de dibujar postales y realizar chistes gráficos para diversos periódicos alemanes, además de ejercer ocasionalmente de asesor artístico de un circo ambulante y presentador de un cabaret.

Tras una corta estancia en suelo italiano, Lang llega a París y se establece, cómo no, en el barrio de Montmartre. Allí subsiste como puede, y como quiere y desea, haciendo de diseñador de moda, dibujante de tiras cómicas, caricaturista para la prensa y pintor de acuarelas que vende frente a la catedral de la localidad próxima a Chartres. Al mismo tiempo que prepara una exposición con todos los objetos más o menos exóticos que ha ido acumulando en sus viajes, entabla sus primeras relaciones, aún tímidas, con el cine. Ya en su época vienesa había asistido con sus amigos a la proyección de *westerns* silentes de dos rollos de metraje (y es conocida la anécdota, ampliamente difundida por el mismo Lang, de que en los momentos de peleas y tiroteos los jóvenes espectadores se dedicaban, golpeando con los pies en el suelo, a imitar el ruido ausente de los puñetazos y los revólveres), pero será en sus encuentros con los cinematógrafos parisinos, viendo todo tipo de películas básicamente francesas, cuando Lang advierte por vez primera las posibilidades del nuevo y revolucionario arte. El



Doctor Mabius, el jugador (1922)

principal interés de Lang, en relación al estatismo de la pintura, era darle movimiento a sus concepciones visuales, trasladarlas del lienzo blanco impregnado de óleos o acuarelas al soporte de celuloide. Sencilla pero sin duda expeditiva razón.

Estalla la primera guerra mundial. Lang es vienés e intuye que deberá abandonar en breve la capital francesa. El día 31 de julio de 1914 es asesinado el político Jean Jaurès. Las cosas se complican. Esa misma noche Lang toma un tren en dirección a Viena, es detenido en la frontera belga, logra evadirse y llega finalmente a su ciudad natal cinco días después. Los tiempos de la bohemia habían terminado.

Lang empezó en el ejército austriaco como soldado y terminó la guerra con la graduación de teniente. La campaña bélica se saldó para él con cuatro heridas (tres según algunas fuentes) y una bonita colección de medallas. De esa época es su encuentro en Eslovenia con el abogado Karold Gattnik, personaje que ejerció gran influencia sobre la concepción artística de Lang (a partir de esta relación, el cineasta yugoslavo Karpo Godina dirigió en 1990 *Artificial Paradise*, film más adelante comentado). El peor momento lo vivió en el frente

ruso, en 1917, cuando fue herido de considerable gravedad; algunas crónicas fechan entonces la pérdida de uno de sus ojos, accidente que en realidad ocurrió cinco años más tarde durante la filmación de *El doctor Mabuse* (aunque Noël Simson lo sitúa durante el rodaje de *Metrópolis*). El teniente Fritz Lang permaneció entonces en un hospital de Viena, recuperándose de sus heridas mientras la guerra recrudecía. Allí germinarían sus primeros frutos cinematográficos.

CONVALESCENCIA BÉLICA Y ESBOZOS DE GUION

La reclusión forzosa, pero tranquila, en el hospital fue para Lang una excelente excusa para empezar a desarrollar historias directamente pensadas para el cine. Compaginando su retorno a los estudios de pintura y la escritura de varios cuentos cortos, Lang ideó también en estos días sus primeras sinopsis argumentales que le sirvieron de valioso aprendizaje.

Una vez dado de alta, regresó a sus primerizas aficiones, trabajando como cartelista para un cabaret e interviniendo, en calidad de actor, en una representación teatral organizada por la Cruz Roja para recaptar fondos. Cuando por mediación de una amiga (bailarina de un cabaret, por supuesto), conoció a Joe May, uno de los directores estrella y accionista de la compañía UFA, se planteó la posibilidad de dirigir sus propios guiones. Al parecer, el primer acuerdo con May respetaba que fuese Lang el realizador, pero al final los resultados serían muy otros. Lang vendió al menos tres guiones a la UFA, que se encargó de trasladar a la pantalla el mismo May: *Die Hochzeit im Ekkentrik Klub*, una película de ambiente policiaco; *Joe Debb*, un serial de intriga; y *Hilde Warren und der Tod*, un melodrama romántico en el que Lang interpretó además cuatro papeles distintos; todos fechados en 1917. De 1916 es un guión, *Peitsche*, que nadie, ni Lang, ni May, ni Erich Pommer, confirmaron en posteriores declaraciones que se llegara a rodar. De existir realmente este trabajo, se demostraría que los inicios de Lang como guionista o argumentista son anteriores a su convalecencia en el hospital. Las zonas oscuras de la historia siguen siendo inescrutables.

Tras esta primera experiencia no demasiado gratificante², Lang aceptó trabajar como actor en una obra de teatro, *Der Mann*, por pura necesidad económica. El sueldo militar que recibía no era demasiado suculento, 180 coronas al mes, y por esas representaciones se agenciaría 1.000. Erich Pommer, fundador de la compañía cinematográfica Decla (siglas de Deutsche-Eclair), le vio en una de sus actuaciones y le contrató como lector de guiones para su compañía. Lang partió para Berlín en agosto de 1918.

BERLÍN, BERLÍN

Su llegada a la ciudad coincidió con el anuncio de una serie de importantes cambios en el seno del cine alemán. La Decla se fusionó en mayo de 1919 con la Bioscop, el tercer estudio más importante del país, poseedor, además, de ochenta salas de teatro y cine. Nació así la Decla-Bioscop, regia y directa competidora de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), que en 1917 se había reforzado con la inclusión en sus filas de la Joe May Co. En 1921, para evitar posibles dispersiones, la UFA y la Decla-Bioscop se fusionaron en una sola compañía, quedando Erich Pommer (que también había sido responsable general de la Sociedad Cinematográfica de los Balcanes y Oriente, y sería el primer hombre en confiar en la valía de Lang) como único *factotum* para regir los destinos del poderoso cine alemán de la época. En el momento de fusión, Alemania vivía su caótica posguerra. Para la maltrecha República de Weimar, la guerra, aún, era algo más que un recuerdo.

Y empieza cierta confusión y baile de datos a la hora de establecer esta nota biográfica. En 1919, Lang aparece acreditado en ocho películas lanzadas aún bajo el epígrafe de Decla en

² Lang le comentó a Bogdanovich, en *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972: «Cuando *Die Hochzeit im Ekkentrik Klub* llegó a Viena, estaba muy apociente por enseñársela a mis amigos. En el cine me llevé la primera sorpresita desagradable de mi carrera cuando lei: "Una película de Joe May." Y el señor Lang, ya sabe, estaba bajo la mesa.»

solitario (o bajo mecenazgo del pequeño estudio Helios). Son *Halbblut*, *Der Herr der Liebe*, *Der goldene See* (primer episodio de *Die Spinnen*) y *Hara-Kiri*, que le tienen como director, y *Totentanz*, *Die Frau mit der Orchideen*, *Die Pest in Florenz*, todas de Otto Rippert, y *Lilith und Lily*, de Erich Kober, en las que figura como guionista. Las dos primeras realizadas por Lang se sitúan, en algunas filmografías como la de Bogdanovich, antes de las películas de Rippert, mientras que Pommer apuntaba en unas declaraciones que le dejó rodar a Lang sus propios guiones después de que éste manifestara su descontento con el trabajo efectuado por Rippert sobre los argumentos originales. Por su parte, Bernard Eisenschitz, en su exhaustiva filmografía publicada en *Trois lumières*, segunda edición de la antología de textos establecida por Alfred Eibel³, asegura que los guiones para Rippert fueron escritos antes del rodaje de *Halbblut* pero filmados después, lo que vendría a invalidar el comentario de Pommer.

Lo cierto, de todas formas, es que Lang escribía sus guiones en un máximo de cinco días, y los films, de reducido metraje y escasas localizaciones, no tardaban mucho más en rodarse. Las películas de Rippert y Lang pueden mezclarse en el tiempo durante ese 1919 que fue, sin duda alguna, un momento de auténtica ebullición para el cine germano⁴.

Lang rueda su primer film de envergadura, el citado *Der goldene See*, del que escribe tres partes más (sólo se realizará la segunda, *Das Brillantenschiff*) y lo adapta en forma de novela. Y a pesar de sus reticencias hacia el trabajo de Joe May, vuelve a colaborar con él de forma activa. A finales de ese generoso 1919 figura como ayudante de dirección de May en *Die Herrin der Welt* y escribe tres guiones que él le debía producir. Consi-

³ Eisenschitz llega a citar varias películas hasta la fecha desconocidas, con guión de Lang y dirección sin determinar: *Bettler GMBH*, *Wolkenbau und Filmmersten*.

⁴ En este año Wien realizó *El gabinete del doctor Caligari*, pensada primero para Lang; Murnau debutó en la dirección con *Der Knabe in Blau* y *Satanas*; Lubitsch dirigió sin respiro alguno *Mi mujer, artista de cine*, *Schwabenmädle*, *La princesa de las astras*, *Rausch*, *Madame DuBarry* y *La muñeca*; Paul Leni ultimó *Prinz Kuckuck*; y el dúo Wegener-Boese inició la preparación de la segunda versión de *El Golem*.

gue hacer uno, *Das wandernde Bild* (1920); *Der Silberkönig* dormirá en el limbo de los proyectos, y *Das Indische Grabmal* (*La tumba india*, en dos partes) será dirigida personalmente por May en 1921. Entre Pommer y May, entre la Decla y la UFA a las puertas de su unificación, Lang se convierte en uno de los valores más seguros de la época. Y entra en escena la señora von Harbou.

BREVE SEMBLANZA DE THEA VON HARBOU

Lang conoció a su futura segunda esposa en las dependencias de la Joe May Co. Aparte de congeniar sentimentalmente, una comunión de ideas cinematográficas iba a producirse desde este momento: todas las películas de Lang hasta su partida de Alemania están escritas a medias con su esposa, partiendo por regla general de novelas o argumentos propios de ella.

A Thea von Harbou se le ha atribuido por norma todo lo malo de esta primera época languiana en descargo del cineasta, cuestión sobre la que se ha vertido mucha tinta ambigua: Lang asumió películas como *Los Nibelungos* y *Metrópolis* en su momento; que años después se diera cuenta de algunos de sus errores no significa que éstos fueran sólo producto de la von Harbou; ése parece ser su mayor cuando no único atributo para la historia. Nació en Tauperlitz, Baviera, el 12 de diciembre de 1888. Primero fue actriz, después novelista y finalmente guionista para la pantalla. Casada con el actor Rudolf Klein-Rogge (futuro Girolamo de *Las tres luces*, doctor Mabuse del film del mismo título, el caudillo huno Atila de *Los Nibelungos*, el científico Rotwang de *Metrópolis*, el jefe de la organización de espionaje de *Spione* y, una vez más, el fatídico Mabuse de *El testamento del doctor Mabuse*), von Harbou empezó a trabajar para el cine con Joe May, escribiendo junto a Lang el guión de *La tumba india*, inspirado en su propia novela. Además de los films de Lang, con quien contrajo matrimonio en 1920 tras separarse de Klein-Rogge, escribió guiones para Joe May (*Die Heilige Simplizia*, 1920), Robert Dinesen (*Der Leidenschaft der Inge Krafft*, 1920; *Die Frauen von Gnadenstein*,

1920) y, sobre todo, Friedrich Wilhelm Murnau (*Der Brennen de Acker, La tierra en llamas*, 1922; *Phantom, El nuevo Fantomas*, 1922; *Die Austreibung*, 1923; y *Die Finanzen des Grossherzogs*, 1923). En 1924, entre la filmación de *Los Nibelungos* y la preparación de *Metrópolis*, trabajó con Carl Theodor Dreyer en el guión de la espléndida *Mikael*, aunque el cineasta danés minimizó años después la colaboración de Mrs. Lang en la película⁵. De presencia fría y distante a tenor de las fotos que de ella se conservan, sin duda muy influyente en Lang a la hora de elaborar los guiones, Thea von Harbou se fue distanciando de su marido por razones ideológicas. En 1933, cuando Lang abandonó Alemania, ella permaneció fiel al régimen, entró en el partido nazi y meses después se divorció de su esposo y colaborador. Para rematar su triunfo personal, tentó en 1933 la dirección con *Elizabeth und Derr Narr*, protagonizada por Klein-Rogge y otro actor de la escudería languiana, Theodor Loos (aparece en *Los Nibelungos, Metrópolis, M y El testamento del doctor Mabuse*). Un año después reincidió, por última vez, tras la cámara: *Hanneles Himmelfahrt*.

Desde 1934 hasta el fin de la guerra, Von Harbou colaboró como guionista o argumentista en una treintena de películas, entre ellas *Der Herrscher (El soberano)*, 1937 de Veit Harlan, *Mutterlied (Tú eres mi felicidad)*, 1937 de Carmine Gallone y una nueva versión del tema de *La tumba india* realizada por Richard Eichberg en 1938. Finalizada la contienda bélica, volvió a la literatura y no se conocen repercusiones a causa de su militancia nazi; tampoco volvió a verse con su segundo esposo. Escribió tres guiones más a principios de los cincuenta, participó en charlas y conferencias universitarias y falleció en Berlín el 2 de junio de 1954 (también se cita como fecha de su muerte el 2 de julio de ese mismo año). Una brecha abierta se cerraba para Lang.

⁵ Dreyer le comentó a Michel Delahaye: «Era la protegida del señor Erich Pommer, así que... y con el señor Pommer, Thea von Harbou era una autoridad. De todos modos, yo estaba autorizado a considerar cualquier intervención que hubiera como algo de tipo general, y a hacer el film de acuerdo con mi propio guión» (*Cinearte du Cinéma*, núm. 179, septiembre 1965).

¿QUIÉN DIABLOS ES EXPRESIONISTA?

Regresemos atrás en el tiempo, escasos meses después de la llegada de Lang a Berlín. Tras la abdicación de Guillermo II en el mes de noviembre de 1918 y la creación de la República de Weimar, Alemania atravesó una situación económica y política realmente aciaga. Obligado por el Tratado de Versalles a pagar elevadas sumas de dinero en concepto de indemnizaciones de guerra, el gobierno alemán no pudo hacer frente a una crisis que llegaría hasta el año 1923. El expresionismo, aplicado a las múltiples formas culturales (pintura, arquitectura, música, literatura), hace furibundo acto de presencia. Heredero del cubismo y del futurismo, e inspirador del más radical dadaísmo, el expresionismo, de cuño individualista, se remonta a 1911 y nace como abierto rechazo al impresionismo de tendencias más naturalistas. Perpetrado en Alemania en unos tiempos de miseria y dolor, no es de extrañar que retuerza al máximo sus formas e, inspirándose en la realidad más oscura, cree nuevas texturas que se alejan del optimismo ortodoxo y reproducen, distorsionadas, las visiones de la más directa realidad.

El cine llega tarde al expresionismo de forma oficial. *El gabinete del doctor Caligari* es su punta de lanza. Su gestación lo fue todo menos sencilla.

El guionista Hans Janowitz y el por entonces poeta Carl Mayer⁶ escribieron su historia sobre el doctor Caligari, símbolo de la autoridad demente en un mundo de tinieblas reales. Enviaron el guión a Erich Pommer y le sugirieron que el checo Alfred Kubin, grabador más perverso que el mismísimo Doré, se encargara de diseñar los decorados. Pero el director Rudolf Meimert, asalariado de la Decla, le pasó el

⁶ Mayer sólo prestó las bases del *Caligari* expresionista, ya que tanto los cambios de guión que no aceptó como la configuración plástica, a la que fue ajena, le alejan de la paternidad exclusiva que algunos le han otorgado. Sus mejores aportaciones como guionista pueden rastrearse, además de en este film, en *Schilus Vogelod, El último, Tartar y Anamner* de Murnau; *Rollen de Lupu Pick*; y *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* de Rutman.

guión a Hermann Warm para que hiciera el desglose por escenarios: éste, en estrecha colaboración con Walter Röhrig y Walter Reimann⁷, pintores de tendencia abiertamente expresionista, decidió al parecer el estilo del film. Carl Wiene, el director elegido tras la imposibilidad por parte de Lang de hacerse cargo de la película, aceptó la revolucionaria sugerencia, convirtiéndose en padre putativo del expresionismo cinematográfico. Pero la paternidad real sigue sin estar clara⁸.

Lang, como casi todo el grueso del cine alemán, pareció encuadrarse en el movimiento, más llamativo y exportable que el *Kammerspielfilm* (cine de cámara), el *Strassenfilm* (cine de calle), las películas de tendencias más realistas (G. W. Pabst) o los experimentos posteriores de Richter y Ruttman. Luz, sombras, claroscuros, maquillaje, decorados, dirección de actores, un universo alucinado que dio la vuelta al mundo tras la exitosa reposición, en 1921, del film de Wiene. Pero Lang no dudó en desmarcarse cuando tuvo la primera oportunidad. Invitado por el festival de Venecia, en 1967, a presidir una mesa redonda sobre el tema, no dudó en afirmar: «Paul Wegener lo ha dicho hoy, y yo repito esto muy a menudo: "No soy expresionista, no quería hacer películas de este tipo." El creador de un film debe hacer las cosas sin saberlo, si no es malo»⁹.

⁷ Warm trabajó para Lang en *Die Spinnen* y, en colaboración con Röhrig, en *Las tres luces*; también coincidió con Reimann en los decorados florentinos de *Past im Florenz*, escrita por Lang. Los tres sólo formarían equipo en *Caligari*, convirtiéndose por separado en los directores artísticos clave del cine alemán de los veinte: Röhrig con *El temor* de Pabst y *El último, Tartufo* y *Fuente* de Murnau; Reimann con *Vanina Vanini* de Arthur von Gerlach y *La mandrágora* de Galeen; y Warm con *El nuevo Fantomas* de Murnau y *El estudiante de Praga* de Galeen, entre otras.

⁸ Estos datos, que reducen el papel de Pommer al mínimo, están convenientemente expuestos por Lotte Eisner en su libro *La pantalla diabólica*, Cátedra, 1988.

⁹ Lang a Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin y Roger Tailleur, *Punkif*, núm. 94, abril 1968.

EL DIRECTOR TIENE EL PODER

Para Lang, éstos fueron tiempos de agitación y fiebre. *Las tres luces* fue considerada por la prensa francesa la mejor película de 1921. Buñuel, en declaraciones posteriores, y Hitchcock, de forma más ambigua, tomarán este film como modelo. Durante su rodaje, Pommer cayó enfermo y se aprovechó su ausencia para intentar la fusión de la Decla con la UFA; esta unión no tardaría en llegar, pero la solidaridad con las posturas críticas de Pommer manifestada por Lang estrechó aún más la relación entre ambos personajes. En noviembre de ese mismo año, Lang y von Harbou empezaron el guión de *Los Nibelungos*, aunque antes se realizaría *El doctor Mabuse* siguiendo la modalidad de las dos partes. Esta primera entrega de la serie centrada en el genio del crimen, inspirada en un relato de Norbert Jacques¹⁰, se estrenó en Rusia en 1923, con un remontaje realizado por Eisenstein y Esther Szub con el título de *La podredumbre dorada* para conferirle un nuevo significado político: tarea discutible para un cineasta como Eisenstein que siempre defendió la libertad e integridad de su obra, pero no pudo desprenderse de las imposiciones del partido (este hecho está confirmado por Esther Szub en su libro de memorias).

Lang se convierte en el director más importante de la poderosa coalición Decla-Bioscop-UFA. Puede trabajar regularmente con el mismo equipo técnico y artístico: los operadores Carl Hoffman y Günther Rittau, los decoradores Otto Hunte, Erich Kettelhut (que aún diseñará los decorados de la película póstuma de Lang en 1960), y Karl Vollbrecht, el músico Gottfried Huppertz, la encargada del vestuario Aenne Willkom y los actores y actrices Rudolf Klein-Rogge, Bernhard Goetzke, Alfred Abel, Georg John, Paul Richter, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow (el descomunal

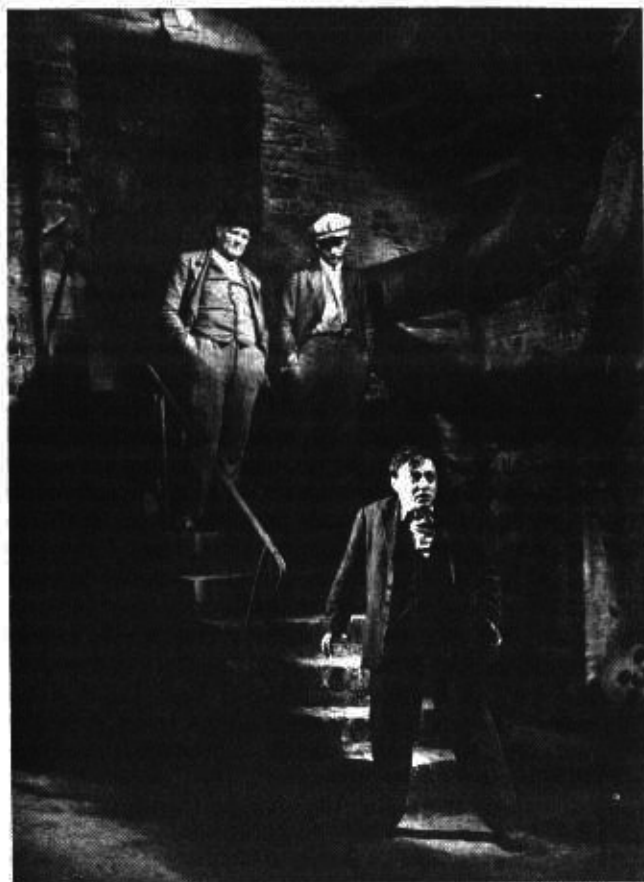
¹⁰ Apareció en el número 39 de la revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, perteneciente a la editorial de los hermanos Ullstein, asociados con la UFA y dispuestos siempre a llevar al cine los relatos y novelas que publicaban.

Hagen Tronje de *Los Nibelungos*), Fritz Rasp y Grete Berger, entre otros. Los productores le controlan, pero nunca le atan las manos. En 1924 es destacado a Estados Unidos como máximo representante del cine alemán. Se le permitió rodar de nuevo varias y costosas escenas de la batalla con los hunos en la segunda parte de *Los Nibelungos*, ya que en proyección advirtió que varios de los guerreros llevaban relojes de pulsera (Blake Edwards pudo inspirarse en esta anécdota para un gag de *El guateque*). Y se elevó considerablemente el presupuesto de *Metrópolis* en mitad del rodaje porque Lang se había gastado casi todo el dinero previsto inicialmente. Con todo, el director y Pommer abandonaron la UFA en 1926. Lang fundó su primera compañía de producción, la Fritz Lang Gesellschaft, y firmó un contrato con la UFA para que distribuyera sus películas *Spione* y *La mujer en la luna*, cantos de cisne de su obra muda.

LLEGA EL SONIDO... Y EL NAZISMO

El amante de las fantasías rocambolescas, las atmósferas opresivas y la estética del serial no tardó en tomar conciencia de la realidad. Si *El doctor Mabuse* ya reflejaba en 1922 el estado de ánimo de una Alemania de posguerra que no sabía olvidar su derrota y remontar su fracaso, las dos primeras películas sonoras de Lang se erigen en vibrante radiografía de la subida, lenta pero segura, del ideario hitleriano. El retrato de un asesino de niñas, *M*, y el regreso de Mabuse, *El testamento del doctor Mabuse*, le sirvieron a la perfección para sus intereses más comprometidos... y le enemistaron con el poder. Durante el rodaje de *M*, Lang tuvo problemas y amenazas procedentes de quienes veían en el film un alegato antinazi (las declaraciones de Lang en el capítulo siguiente resumen a la perfección la situación existente). Curiosamente, *M* fue autorizada para la censura alemana mientras que en Hungría se prohibió por la crueldad de su temática y en Checoslovaquia porque cuestionaba la eficacia de los métodos policiales para encontrar a un criminal. Por el contrario, *El testamento del doctor Mabuse* fue tajantemente prohibida en Alemania. Lang abandonó

la última residencia que tuvo en Berlín, en Breitenbachplatz, y dejó la ciudad el día 28 de marzo de 1933, rumbo a París.



M (1931)

BREVE PRIMAVERA EN PARÍS

Cuando Lang llegó a la ciudad parisina se encontró con un pequeño círculo de viejos conocidos como Erich Pommer, director de la Fox Europa; Peter Lorre, esperando turno para trasladarse a Hollywood recalando antes en la Inglaterra hitchcockniana de *El hombre que sabía demasiado*; G. W. Pabst, que sólo realizaría en Francia el film *Don Quixote*; y Seymour Nebenzal, productor de las dos últimas películas alemanas de Lang, impulsor de algunas obras contra el nazismo hechas en Estados Unidos, como *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1942) e instigador del *remake* de *M* firmado por Joseph Losey en 1951. También estaban Billy Wilder, Franz Waxman, Friedrich Hollander y los hermanos Robert y Curt Siodmak, entre otros. La situación era similar para cada uno de ellos: intentar trabajar en alguna película a la espera de poder obtener un contrato más o menos óptimo para cruzar el Atlántico y probar fortuna en el cine americano.

Gracias a su relación con Pommer, Lang dirigió en 1933 *Liliom*, su única, extraña y poco vistosa contribución a la cinematografía gala. Pero su situación atípica no podía durar mucho, seguía siendo el director más prestigioso de Alemania y sabía que algunos de sus compañeros, como Lubitsch y Murnau, se habían integrado bien en Hollywood. Francia le había expulsado en 1914 y ahora le albergaba. Estados Unidos le había recibido como un turista de élite en 1924 y ahora iba a aceptarle como un refugiado de honor. El destino languiano era y sería imprevisible.

LENTO ARRANQUE AMERICANO

El 1 de junio de 1934, Lang firmó un contrato con David O. Selznick que lo ligaba a la Metro Goldwyn Mayer para la realización de una película. Cinco días después, embarcaba una vez más rumbo a Nueva York, aunque ahora los rascacielos de Manhattan ya no le impresionarían tanto como cuan-

do los divisó desde el mar en compañía de su amigo Erich Pommer. En las oficinas de la bulliciosa Metro, Lang estuvo un año inactivo como director. Varios proyectos se barajaron y, ante la imposibilidad de llevarlos a buen puerto, decidió emplear el tiempo conociendo a fondo la cultura y la forma de vida de su nuevo país. Recorrió en coche Estados Unidos, aprendió inglés leyendo los periódicos y, sobre todo, las tiras de cómic que aparecían diariamente en la prensa, e intentó ver el máximo de cine americano. El 18 de febrero de 1935 obtuvo los papeles de ciudadanía y medio año después consiguió poner en marcha la que sería su primera película americana, *Furia*, a la vez primera producción del futuro director Joseph Leo Mankiewicz.

Pese al éxito de este film, realizado casi en el momento en que expiraba su contrato con la Metro (Selznick ya había desaparecido del estudio), Lang no siguió en la compañía: su enemistad personal con Louis B. Mayer y su manera de trabajar a la europea (rodando siempre más horas de las establecidas y sin respetar los descansos) le granjearían más de un problema. Lang sería odiado en Hollywood, desde entonces, por su perfeccionismo. Tuvo que esperar a un independiente liberal, Walter Wanger, con el que una década después formaría productora propia, para realizar su siguiente *Sólo se vive una vez*.

De productora en productora¹¹, Lang recaló en la Paramount por pura casualidad. Norman Krasna, quien ya había brindado el soporte argumental de *Furia*, quería debutar como director con *You and Me*, pero George Raft y Carole Lombard, los actores previstos, se opusieron. El proyecto sufrió un parón y, cuando se reactivó, Sylvia Sydney había sustituido a la Lombard. Fue ella, protagonista de *Furia* y *Sólo se vive una vez*, quien sugirió el nombre de Lang, que reemplazó finalmente a Richard Wallace y, entre otras cosas, escogió

¹¹ Itinerante como siempre, Lang hizo en Hollywood dos films para la Metro, dos para Paramount, cuatro para Fox, dos para Columbia, uno para United Artists, otro para RKO y, dentro del terreno de las compañías independientes distribuidas por *majors*, dos para su Diana Productions, dos para Fidelity Pictures, uno para Arnold Prod, uno para International Pictures, uno para United States y otro para Blue Gardenia Prod.



You only live once (1936)

como músico a Kurt Weill. Siguió otro forzado interludio laboral (*You and Me* no funcionó comercialmente y el nombre de Lang se asoció con determinados grupos comunistas), que el cineasta aprovechó para desarrollar un imaginativo guión de espionaje sobre un rayo que destruye la vista y que se disputan agentes de todo el mundo (*Men without a Country*) y para volver a su estudio de las raíces de la cultura americana. Es sabida la fascinación que el viejo Oeste, su historia y su mítica, ejercía en Lang. Durante unas semanas del verano de 1939 estuvo conviviendo con tribus de indios navajos y hopi (Lang aseguraba ser el primer blanco que había fotografiado sus dibujos de arena), y dedicó los primeros meses de 1940 a acumular datos para un film sobre una vieja mina perdida durante el lapso temporal de cien años (*Americana*, otro proyecto abortado). Fue entonces cuando Darryl F. Zanuck se interesó en Lang como posible renovador europeo del *western*. Sería contratado por la Fox y realizaría en dos años los *westerns* *La venganza de Frank James* y *Espíritu de conquista* y la película an-

tinazi *El hombre atrapado*, en cuyo rodaje Lang se rompió dos dedos del pie y debió concluir su trabajo vendado, calzado con una zapatilla y sempiternamente apoyado en un bastón.

LANG Y BRECHT

Weill no fue la única presencia alemana en *You and Me*; Lang afirmó en más de una ocasión haber intentado recrear en este film las fórmulas didácticas de Bertold Brecht. El cineasta consiguió reunir en 1939 el dinero suficiente para que el autor de *La ópera de tres peniques* se trasladara a Estados Unidos y se instalara en Santa Mónica (aunque este hecho sigue sin confirmarse: es posible, también, que Lang y Brecht no se conocieran hasta dos o tres años más tarde).

En 1942, Brecht seguía sin hablar una sola palabra de inglés y en precaria situación económica. Sus contactos con Hollywood lo habían sido todo menos felices, y no dudaría en dedicarle un ácido poema a la fábrica de sueños: «Para ganarme el pan cada mañana / voy al mercado donde compran mentiras / Lleno de esperanza / me pongo a la cola de los vendedores.» Pero 1942 es, con todo, el año de la realización de *Hangmen also Die*, el segundo film vocacionalmente antinazi de Lang. Para ello creó, con el productor independiente Arnold Pressburger, una efímera compañía; Lang empezaba a estar cansado de las injerencias de los grandes productores y del sistema de trabajo de las *mayors*.

Durante la elaboración del guión, el escritor John Wexley, miembro del partido comunista, se integra en el equipo ya que Brecht sólo habla alemán. Wexley será, a la larga, la principal fuente de problemas entre el cineasta y el dramaturgo. El sindicato de guionistas americano decidió acreditar solamente a Wexley como guionista; Lang defendió a Brecht y manifestó que el noventa por 100 del guión final le pertenecía al escritor alemán; según Brecht, Lang no hizo mucho en su favor; Brecht se quejó de las reducciones hechas sobre su trabajo original. Al final renegó de la película y no tardó en regresar a su Berlín natal, donde fundó en 1949 el Berliner

Ensemble. La verdad sobre las relaciones entre los autores de *Hangmen also Die* sigue siendo una incógnita, convenientemente diluida por el paso del tiempo.

DIANA PRODUCTIONS INC.

Tras el notable éxito de *La mujer del cuadro*, película que inaugura en la obra languiana la corriente psicológica-criminal tras sus sendas contribuciones al cine negro de denuncia social, el *western* y la narrativa antinazi, Lang decide crear la Diana Productions. Walter Wanger buscó la base económica y asumió el cargo de vicepresidente de la compañía. Lang tenía el cincuenta y cinco por 100 de las acciones y figuraba como presidente. Joan Bennett, esposa de Wanger y una de las actrices predilectas de Lang, ostentaba el diez por 100. Y Dudley Nichols, que ya había escrito el guión de *El hombre atrapado*, estuvo al principio en el comité de dirección de la productora. La Universal asumía la distribución. Diana sólo llegó a realizar dos films, *Perversidad* y *Secreto tras la puerta*; el primero escrito por Nichols, el segundo por Silvia Richards, una de las más asiduas colaboradoras de Lang en su etapa americana: a ella se debe el relato que sirvió de base a *Encubridora* y los guiones de dos proyectos de la compañía que no prosperaron, *Winchester 73* y *Superstition Mountain*. Como tantas otras compañías independientes creadas por productores y directores algo más inquietos, Diana fue absorbida por el sistema. Con todo, una anécdota ocurrida después del estreno de *Perversidad* ilustra muy bien la fuerza que, en aquellos tiempos, podían llegar a tener productoras de estas características: Wanger acusó al periodista radiofónico Jimmy Fidler de haber realizado comentarios difamatorios sobre la película: consiguió 250.000 libras de indemnización.

LISTAS NEGRAS Y OTROS INCONVENIENTES

El periodo comprendido entre 1947 y 1951 resulta de los más aciagos y dificultosos para Lang. Muchos proyectos que deben apartarse (algunos de ellos retomados por otros directores: Anthony Mann y *Winchester 73*, Robert Rossen y *El poli-*

tico), dos películas para la compañía de serie B Fidelity Pictures (*House by the River*, que no conocerá distribución europea, y la espléndida *Encubridora*) y un encargo puramente alimenticio realizado con plausible convicción (*Guerrilleros en Filipinas*). Hollywood vive tiempos de persecución y la sensibilidad de Lang no es ajena a ello. Su recta final en el cine americano aparece endurecida hasta cotas poco admisibles tanto por la industria como por los espectadores. A mediados de 1951, tras concluir el rodaje de *Clash by Night*, según la pieza de Clifford Odets, Lang vuelve a conocer el paro forzoso durante un año y medio: su nombre estaba incluido en una lista negra de carácter no oficial, pero es suficiente para que ningún estudio piense en él. Cuando accede de nuevo a la dirección gracias a Harry Cohn, inicia una serie de malévolos retratos sobre el mundo de la prensa, la corrupción policial y política y el demonio de los celos que, paradójicamente, le devuelven cierto prestigio. Si *Gardenia azul*, rodada apresuradamente en veinte días del mes de diciembre de 1952, no acaba de funcionar, sus dos films para el productor Jerry Wald, con quien ya había trabajado en *Clash by Night*, son recibidos con cierto entusiasmo y le permiten a Lang recuperarse un poco, aunque sólo sea para el *sprint* final. Tras *Los sobornados* y *Deseos humanos*, segundo *remake* de una película de Renoir (*Perversidad* ya adaptada *La golfa*) perpetrado por Lang, regresó a la Metro, su primera productora al llegar a Hollywood, con *Moonfleet*, film íntegramente rodado en estudio (con la excepción de unas escenas en la playa) que le pone en contacto con un tema muy propio de su apreciación de la aventura romántica y fabuladora.

En junio de 1955 Lang es contratado por el independiente Bert E. Friedlob, asociado con la RKO, para el rodaje de dos nuevas películas, *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*. El veneno que destila Lang ilustra muy bien su situación de crispación y desasosiego. Tras una serie de enfrentamientos verbales entre un Lang que intenta proteger su obra y un Friedlob que desea servir lo mejor posible a los intereses de la RKO, Lang opta por abandonar el cine americano. Años más tarde le contaría a Bogdanovich: «Le dije a mi montador, Gene Fowler, lo que quería para saber que la peli-

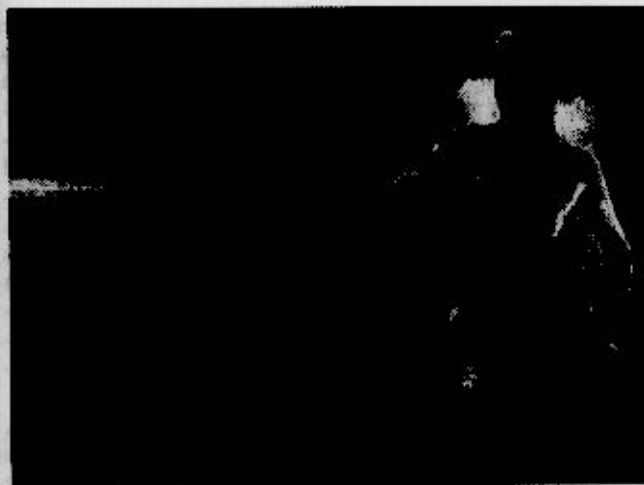
cula estaría en buenas manos, y me fui. Cuando todo había terminado, el productor volvió a estar amable: "Pero no querás dejarme ahora." Le contesté: "Sí, estoy asqueado y harto de ti." Reconsideré el pasado —cuántas películas habían sido mutiladas—, y como no tenía la menor intención de morir de un paro cardíaco, me dije: "Creo que voy a dejar esta carrera de ratas". Y decidí no hacer películas aquí nunca más.» Cuando el mismo Bogdanovich le pregunta al final de su entrevista si tiene algún proyecto futuro que quiera hacer en América, un categórico y escueto *no* zanja la cuestión¹².

ENTRE LA INDIA, BERLÍN, BEVERLY HILLS Y CAPRI: EL ÚLTIMO ADIÓS

Tras su definitiva renuncia a seguir trabajando en Hollywood, Lang recaló en Londres para empezar los preparativos de *Taj Mahal*, proyecto que había activado Alexander Korda meses antes de fallecer y del que se hacían cargo ahora el coproductor hindú Alexander Korda y el productor americano Milton Pickman. Lang se trasladó a la India para trabajar con Gerald Severy en el guión y buscar localizaciones, pero a su regreso a Londres la película había sido cancelada.

Lang regresó a Alemania, sintiéndose allí también un extranjero. Apátrida por la fuerza del destino, el cineasta no reconoció el Berlín que había dejado veinticinco años antes precipitadamente y se recluyó en un hotel para elaborar una serie de proyectos. Como en Estados Unidos, resultó difícil llevarlos a buen puerto. Al final aceptó las condiciones de Arthur Brauner, que en una breve estancia en Washington en 1957 le había propuesto un *remake* de *La tumba india*. Rodada en régimen de co-producción francesa, italiana y alemana en la provincia de Rajastan, *El tigre de Esnapur/La tumba india* se convierte en un sensacional éxito comercial que parece asegurar la continuidad de Lang; de paso, el director ha saldado una cuenta, madura, con su pasado.

¹² Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.



Los Nibelungos (1924)

Tras una serie de conversaciones con Brauner, empeñado en realizar un *remake* de algún clásico alemán de la época muda (se habló de *Caligari*, *Fausto*, *Nosferatu*, *Los Nibelungos*, *Metrópolis*), Lang propuso una nueva aventura de su querido Mabuse: «Mabuse es un poco como mi hijo. Habiendo creado en la pantalla un personaje que encarna a la vez el mal y el genio del crimen, me interesaba reencontrarlo y prolongarlo»¹³.

Los crímenes del doctor Mabuse (o *El testamento de Monsieur Lang*, tristemente), cerró involuntariamente su obra. Los problemas con compañías de seguros, productores y agentes fueron mermando poco a poco las ganas de Lang de ponerse detrás de la cámara. Con la década de los sesenta llegaron los homenajes y las reconsideraciones, como siempre. Lang asistió al festival de Cannes de 1964 como presidente del jurado internacional, al de Venecia de 1967 para presidir unas jornadas

¹³ *Trois lumières*, Flammarion, 1988.

sobre el tema del expresionismo, y al de San Sebastián de 1970 una vez más como presidente del jurado. Godard le hizo interpretar a un director llamado Fritz Lang en *El desprecio* (1963). Lang y su esposa americana se desplazaron hasta Capri, después a París. Allí, la Cinémathèque Française organizó un ciclo con todas sus películas. En la charla con Godard filmada por André S. Labarthe para la serie «Cinéastes de notre temps» (*Le dinosaure et le bébé*), Lang dice: «Algunos jóvenes se me acercaron y me dijeron que mis películas les habían proporcionado placer, habían aprendido mucho de la vida con ellas. Me pidieron que hiciera otro film. Quedé muy impresionado. Voy a hacer un nuevo film, a pesar de que cuando llegué a Francia creí que todo había terminado.» El dinosaurio sigue vivo...

Pero llegaron los tiempos de silencio. Al final de sus días, Lang vivía en una modesta casa de Beverly Hills. Tenía una pensión anual del gobierno alemán y daba de vez en cuando conferencias en las universidades. Según Michel Piccoli, sólo veía a Henri Langlois y Lotte Eisner. Todo terminó el día 2 de agosto de 1976. Sólo se vive una vez.



Fritz Lang al habla

1. PERIODOS, PREFERENCIAS, INTERESES, TEMAS

¿Prefiero los films americanos o los films alemanes? No creo que sea yo quien deba decirlo. Siempre creemos que la película que estamos realizando es la mejor, naturalmente. No somos más que hombres, no dioses.

(Lang a Jean Dormachi y Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma*, núm. 99, septiembre 1959.)

Cuando ruedo superproducciones me intereso siempre por

las emociones de la gente, por las reacciones del público. Es lo que ocurrió en Alemania con *M*. Porque en un film de aventuras, o en uno de corte criminal, como *Doctor Mabuse o Spione*, no hay más que la sensación pura, el desarrollo de los caracteres no existe. Pero en *M* empecé algo nuevo para mí, que luego proseguí en *Furia*. *M* y *Furia* creo que son los films que prefiero. También existe eso en otras películas que hice en América, en *Perversidad*, *La mujer del cuadro*, *Mientras Nueva York duerme*. Son films basados en una crítica social. Naturalmente, es lo que prefiero, porque pienso que la crítica es algo fundamental para un director (...). Es la crítica de nuestro entorno, de nuestras leyes, de nuestras convenciones. Les voy a confesar un proyecto. Debía rodar un film en el que había puesto todo mi corazón. Quería mostrar al hombre de hoy en día, tal como es: ha olvidado el sentido más profundo de la vida, no trabaja más que para la realidad, por el dinero, no para enriquecer su alma, sólo para conseguir ventajas materiales. Y porque ha olvidado el sentido de la existencia, ya está muerto. Tiene miedo del amor, solamente quiere irse a la cama, hacer el amor, pero sin tener responsabilidades. Sólo le interesa satisfacer su deseo. Creo que sería importante rodar este film ahora. *Mientras Nueva York duerme*, que muestra la encarnizada competición de cuatro hombres en el interior de un periódico, podría ser el inicio. Mi personaje rehúsa la satisfacción personal de ser un hombre.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Un director debe ser un creador... en todo caso, un director no debe hablar. Tiene que expresar lo que quiere expresar con la película que hace. Si un cineasta tiene necesidad de las palabras para explicar lo que quiere decir, entonces no es ni un buen film ni un buen director. Un realizador que le dice a su actor: «Tú vienes hasta aquí, pasas por esta puerta, haces esto y aquello, dices el diálogo, cuando lo has terminado sales por aquí...», es para mí un agente de tráfico, no un director de cine.

(Lang a Jean-Luc Godard, *Le dinosaure et le bébé*, programa televisivo de la serie «Cinéastes de notre temps», 1964; una selección de esta emisión apareció en *Studio*, núm. 38, abril 1990.)

Muestro en mi cine la lucha de un individuo contra las circunstancias, el eterno problema de la Grecia antigua, del combate contra los dioses, del combate de Prometeo. En la actualidad, nosotros luchamos contra las leyes, contra los imperativos que no nos parecen ni justos ni buenos para nuestra época. Quizá serán necesarios de aquí treinta o cincuenta años, pero no lo son ahora.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Los temas profundos de una historia son internacionales, pero la forma con la cual se tratan esos temas dependerá del estilo de cada país. Creo que el tema central de mi obra es la lucha que sostiene el individuo contra lo que los griegos y romanos llaman el Destino, y que toma aquí la forma de un poder real, llámese dictadura, ley o sindicato del crimen. Se trata de la voluntad de salvaguardar la individualidad y es importante luchar para conseguir el triunfo.

(Texto de Lang en *Trois Lumières*, de Alfred Eibel, Flammarion, 1988.)

Se pueden abordar las cuestiones más serias sin aburrir. No se puede forzar al cine a ser una institución moralizadora en la que las risas se ahoguen; pero no será con comedias tendenciosas o con falsas historias de amor como podremos dar un paso adelante.

(Lang, citado por Ángel Fernández Santos, *El País*, 3 de agosto de 1990.)

El cine es para mí un vicio. Lo quiero mucho, infinita-

mente. He escrito muchas veces que es el arte de nuestro siglo. Y debe ser crítico.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

El cine no es solamente el arte de nuestro siglo. Es el arte para los jóvenes.

(*Le dinosaure et le bébé.*)

Yo hago una película, es un niño que traigo al mundo.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Cuando le he dado la vida, lo abandono... Cuando he finalizado una película, no quiero volver a verla. No puedo hacer nada más por ella. Tiene una vida propia y no puede compartir nada más con la mía.

(Conversaciones de Lang recogidas y ordenadas por Gretchen Weinberg y publicadas como «La nuit viennoise» [2.ª parte] en *Cahiers du Cinéma*, núm. 179, junio 1966.)

Si me convertí en productor fue para tener la libertad de interesarme en detalles en apariencia poco importantes, sin tener que dar explicaciones a otros sobre mis decisiones. Actualmente, hay en mí un director y un productor que se encuentran enfrentados con frecuencia, el segundo murmurando al oído del primero «¿es esto realmente importante? Ya está bien como está, el tiempo es dinero».

(*Trois lumières.*)

2. EL ARTISTA DEBE TRABAJAR DURO

Usted sabe que no me gusta la palabra artista. ¿Qué es un artista? Es alguien que trabaja mucho, que conoce su oficio. Un gran cirujano es, en mi opinión, un artista. Yo soy un hombre que trabaja mucho, que ama su oficio.

(...) El público piensa que lo que hacemos es fácil de conseguir, es un placer. No saben que es un trabajo duro... Pienso que nosotros tenemos una cosa en común. Usted [se refiere a Godard] es un romántico, yo también lo soy. Y no sé si en nuestra época es bueno ser romántico.

(*Le dinosaure et le bébé.*)

Jamás he firmado una película solamente por el dinero, jamás. Pero ciertos films, lo confieso, podría no haberlos hecho y dedicarme a otras cosas. Desde que concibo la base de



Metropolis (1926)

una película, me intereso por ella, pero un tipo de films de aventuras me interesan menos que *M*, o *Furia* o *La mujer del cuadro*, en una palabra, películas que critiquen nuestra sociedad.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Yo he robado cosas de otros cineastas, y me siento muy satisfecho y muy orgulloso si otros me roban algo de mis películas. ¿Qué significa robar? Alguien toma una idea que admira e intenta hacerla suya.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Creo en la rebelión artística. Creo que son necesarias nuevas aproximaciones, nuevas formas para reflejar los cambios del mundo en que vivimos. Pero no pienso que la única respuesta al azúcar sea el veneno.

(«Happily Ever After», 1946, texto de Lang citado en *Trois lumières*, y por Lotte H. Eisner en *Fritz Lang*, Martin Secker & Warburg, 1976 [ed. inglesa], Éditions de l'Étoile-Cinémathèque Française, 1984 [ed. francesa].)

Alguien que se crea con vocación de cineasta debe sentirse interiormente como uno de esos grandes pioneros que exploran tierras desconocidas.

(*Trois lumières*.)

3. APRENDIENDO EL OFICIO

En aquellos primeros años era más fácil hacer películas en Europa y crearlas a partir de nada. Por ejemplo, no estábamos obligados por el productor a coger una gran *vedette* en el reparto; eso es una invención norteamericana. El éxito de las

películas que hacíamos estaba siempre ligado a las historias o a los directores, muy raramente se debía a los actores.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 179.)

Empujado por una extrema necesidad de dinero, hasta me llegó la oportunidad de hacer cuatro papeles distintos en un film [se refiere a *Hilde Warren und der Tod*, 1917, donde encarnó a la Muerte, un viejo sacerdote, un joven emisario y un cuarto personaje del que Lang no se acordaba]. Intentaba ganar dinero donde podía. Pero antes que nada, yo quería aprender algunas cosas. Erich Pommer me había dado un buen consejo: «Familiarízate con la cámara, porque es el medio con el que podrás expresarte.» Así, intentaba siempre estar en el estudio.

(*Trois lumières*.)

En mi opinión, la condición del cine alemán no podía competir con el gigantismo exterior de los films históricos americanos. Porque, en este duelo, nosotros seríamos derrotados. Además, desde el punto de vista del éxito comercial, me parece torpe ofrecer a los otros pueblos lo que ellos mismos ya poseen en gran medida. Nosotros queremos darles lo que ellos no tienen: lo inimitable, aquello que es único y excepcional, lo que no es internacional y mediocre, sino nacional e inigualable.

(«De quoi s'agissait-il dans *Les Nibelungen*», 1924, en *Trois lumières*.)

Las tres luces se hizo en condiciones muy limitadas. El argumento me interesaba, como siempre me ha interesado la muerte. Era la primera película de una serie que quería centrar sobre el hombre alemán: el alemán romántico en *Las tres luces*, el hombre de la posguerra en *Doctor Mabius*, el hombre en el desarrollo del tiempo en *Los Nibelungos*, el hombre técnico del futuro en *La mujer en la luna*. Douglas Fairbanks compró *Las tres luces* para América por 5.000 dólares. Más tarde,

copió todos los trucajes en *El ladrón de Bagdad* pero, sin duda, los hizo mejor, ya que disponía de mejores medios.

(*Trois lumières.*)

La película muda está basada en la acción. En esta época, yo hice algunos films de gran espectáculo, como *Los Nibelungos*, inspirado en las sagas nórdicas, *Metrópolis*, que era una previsión del mundo del mañana, y *La mujer en la luna*, el primer film de ciencia-ficción. Estas historias poseían una suerte de grandilocuencia visual. Cuando el cine adquirió el habla, renuncié a figuraciones inmensas para interesarme en grupos más restringidos. Las nuevas técnicas permiten combinar el espectáculo y el intimismo. El diálogo, utilizado con convicción, puede ser algo excelente para circunscribir un personaje, pero la intriga siempre deberá ser contada en términos visuales.

(«Du muet au parlant», en *Trois lumières.*)

4. LANG, M Y MABUSE: HUYENDO DE ALEMANIA

Cuando intentaba hacer *M* en 1931 (su título original era *El asesino entre nosotros*), recibí amenazantes cartas anónimas donde se me decía que el gran estudio de Staaken me estaba prohibido. Pero ¿por qué esta prohibición incomprensible contra una película sobre el asesino de niños de Düsseldorf?

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 169, agosto 1965, «La nuit viennoise», 1.ª parte.)

Tenía muchos amigos en el departamento de homicidios de Berlín, que se llamaba Alexanderplatz, y a través de ellos me puse en contacto con varios asesinos. Nunca conocí a Kürten, el infame asesino de Düsseldorf. Nuestra historia estaba escrita antes de que fuese atrapado. El título procedía de cuando ponen la marca de tiza en el hombro de Lorre; y, por supuesto, en toda mano hay una *M* natural. Pero en un cierto

momento íbamos a titular el film *Mörder unter uns*: un título que fue robado más tarde, y usado para la primera película alemana que se hizo después. De cualquier forma, yo quería rodarla en los hangares Zeppelin: había rodado ya allí y conocía al hombre que los dirigía. Se llamaba Wehner, pero tenía cejas muy espesas así que yo le llamaba «Uho», que en alemán significa búho grande. Éramos muy amigos. Fui y le dije: «Mira, me gustaría alquilar otra vez el lugar.» Él dijo: «No, no queremos alquilártelo»; «¿Por qué no?», y me contestó: «Tú sabes.» Le dije: «¿Qué quieres decir con que tú sabes? No seas estúpido Uho, tengo muchas cosas que hacer.» Dijo: «No, no. Y, de paso, creo que no deberías hacer esta película. Tú sabes por qué. Herirás los sentimientos de muchos que son importantes. Será muy malo para ti.» Dijo: «Dime ¿por qué una historia sobre un asesino de niños heriría los sentimientos de alguien? No hay historia de amor, te lo garantizo...» Él dijo: «¿Qué? ¿Sobre qué trata esta historia?» Le contesté: «Sobre un asesino de niños». Y en ese momento le agarré la solapa y noté algo, le di la vuelta y allí estaba una esvástica; era un miembro del partido nazi. Y creían, ciegamente, que el título «Asesino entre nosotros» quería decir una película contra los nazis.

(Lang a Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.)

Seymour Nebenzal, productor de *El testamento del doctor Mabuse* — que aún me debe dinero por *M*, ¡el muy perrol! — me presentó el film como un probable éxito comercial. Al principio rehusé, porque había dejado a Mabuse en un asilo de alienados al final del primer film, y no sabía demasiado bien como sacarlo de allí. Solamente acepté cuando advertí que existía la posibilidad de hacer un velado comentario sobre el nazismo, en la historia del director de un manicomio hipnotizado por su paciente. En esta época estaba muy interesado por las enfermedades mentales y había pasado ocho días en un sanatorio (¡por curiosidad científica!).

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 169.)

El Mabuse original era un libro escrito por Norbert Jacques. Ahora ya está muerto. Estuve muy relacionado con él: hice una película en Alemania, que pasaba durante dos noches, y que entonces se puso de moda. Al final, el doctor Mabuse se volvía loco. Para mí, aquel hijo de perra se había muerto para toda mi vida. Eso era en 1924. En 1932, me parece, alguien vino a decirme: «Mire, señor Lang, hemos hecho mucho dinero con Mabuse...» Yo le dije: «Sí, mucho más que yo...» «¿No podría hacer otro Mabuse?» De modo que empecé a pensarlo y dije: «De acuerdo ¿qué tengo que hacer? El tipo está loco y en un manicomio. No puedo devolverle la salud, es imposible.»

Así que intenté, con la ayuda de Mrs. von Harbou, el nuevo Mabuse; entonces dije «se acabó, esta vez lo mato». Pude poner en los labios de un criminal loco todos los slogans nazis. Cuando estuvo terminada la película, algunos secuaces del doctor Goebbels vinieron al despacho y me amenazaron con prohibirla. Fui muy breve con ellos, y les dije: «Si creen que pueden prohibir una película de Fritz Lang en Alemania, ¡adelante!» Así lo hicieron.

Entonces me ordenaron que fuese a ver al doctor Goebbels. Me puse los pantalones de rayas, mi levita y mi cuello duro. No me sentía muy a gusto. Era en el nuevo Ministerio de Propaganda. Se va por unos pasillos largos y amplios con baldosas de piedra y todo eso; resuenan tus pasos y al dar vuelta al pasillo te encuentras con dos tipos que llevan armas. No era muy agradable. Llegas a otro escritorio, a un tercero, y por fin a una pequeña habitación, y te dicen: «Espere aquí.» De modo que ya estás sudando un poco. La puerta da a un despacho larguísimo, en cuyo extremo está el doctor Goebbels. Dice «Pase, señor Lang», y resulta ser el hombre más encantador que te puedas imaginar.

(...) Me dijo: «Mire, lo siento muchísimo, pero tuvimos que confiscarle la película. Era precisamente el final lo que no nos gustó.» No dijo nada de las verdaderas razones (los slogans nazis en boca de un criminal loco). «Tal como es la película, debería tener otro final. Que un criminal así se vuelva loco no es suficiente castigo. La gente tiene que destruirlo.» Yo no pensaba más que en «¿cómo se sale de aquí?». Quería

sacar algo de dinero del banco. Por la ventana se veía un gran reloj; y las manillas se movían lentamente.

Finalmente, me dijo: «El Führer ha visto sus películas y ha dicho que éste es el hombre que nos hará las grandes películas nazis.» Le dije: «Me complace, *herr* ministro.» ¿Qué otra cosa podía decir? Ése fue el momento en que pensé «esta tarde es la única ocasión en que podrás salir con seguridad de Alemania.» Volví a mirar el reloj. A las dos y media cierran los bancos ¿cómo podré salir de aquí? No salí. Fue muy amable. Le dije que sí a todo.

Cuando salí era demasiado tarde. No podía sacar mi dinero. Fui a casa y le dije a mi mayordomo: «Mira, tengo que ir a París. Prepara las cosas necesarias para unos cuantos días», porque entonces no me atrevía a decir la verdad a nadie. Cuando él no miraba, metí en la maleta todas esas cosas que tiene cualquier hombre: una pitillera de oro, una cadena de oro, los botones para la camisa, el poco dinero que se tiene en casa, y le dije: «Lleva esto a la estación; saca el billete, y yo llegaré después.»

Como tenía miedo de que me siguiese alguien, llegué justo un minuto antes de que saliera el tren. Miré a mi alrededor por encima del hombro. Parecía una película emocionante, de las malas. A la mañana siguiente estaba en París, y las cosas se calmaron un poco. Entonces me llegó una carta de los de Hacienda diciendo: «Hay una pequeña diferencia en su declaración de ingresos del año 1927. Creo que debería volver tan pronto como le sea posible.» Fui lo bastante inteligente para saber de qué se trataba, así que les contesté con una carta muy educada diciendo: «No puede ser muy importante, pero volveré, aunque no en la fecha que ustedes quieren. Estoy aquí tratando de conseguir un trabajo que no se puede lograr en Alemania; volveré dentro de ocho o diez días.» Ocho días más tarde tuve una carta en la que me decían que habían confiscado todo mi dinero. Después, confiscaron *M* y se quedaron con todo.

(Lang a Mark Shivas, *Memoirs*, núm. 2, septiembre 1962.)

5. TÉCNICA TRANSPARENTE, ESTILO ÚNICO

He estudiado arquitectura y concibo mis decorados. A menudo, yo mismo los dibujo y colabo de forma muy estrecha con el operador.

(Trois lumières.)

El Cinemascope sólo sirve para funerales y serpientes.

(Fritz Lang en América.)

Creo honradamente que cualquier movimiento de cámara debe tener un motivo. En mi opinión, mover la cámara sólo por moverla es un error: hacer una panorámica de 300 grados sin razón alguna es un alarde técnico, pero eso es todo. El movimiento de cámara debe expresar algo. Tal vez hay ahí un ligero truco. Pongamos que tenga que moverme de una mesa a otra en un restaurante, y quiera hacerlo sin un cambio de plano perceptible, sobre la mirada de alguien o así. Pongo la cámara en la primera mesa y, entonces, hago que pase al fondo un camarero y me muevo con él hasta llegar a la segunda mesa (naturalmente, es mejor aún si se trata de un personaje más importante). Pero sólo si uno sigue algo que se mueve no notará el público el movimiento de cámara.

(Fritz Lang en América.)

No sé que es una puesta en escena expresionista o una puesta en escena no expresionista. Hago mi puesta en escena como la siento. Cuando escribo una escena, cierro los ojos y veo dibujados los movimientos, los rostros. Las cosas toman vida y los personajes adquieren cuerpo en mi imaginación. Tengo que dejarme guiar por los personajes en direcciones en las cuales yo aún no había pensado. Vivo mucho tiempo con mis personajes antes de empezar a rodar. Para dirigir a los actores, necesito tener muy presente el espíritu del pasado de

los personajes, incluso si ese pasado no influye en la acción propiamente dicha del film. Ayudo a los actores describiéndoles ese pasado. De todas formas, no hay una receta infalible para hacer la puesta en escena y dirigir a los actores. Si un tipo de receta así existiera, todas las películas serían buenas y tendrían éxito.

(«L'art et le métier», declaraciones seleccionadas por Luc Moullet en su Fritz Lang, Seghers, 1963.)

Si se tiene un plano de color mitigado, por ejemplo una mujer con una manzana en la mano, cualquier pintor puede decirle que su ojo será atraído inmediatamente por la manzana roja. Así aprendí a evitar puntos de luz brillante, de cristal reflectante o color brillante. Un buen operador iluminará siempre de forma que uno se vea forzado a ver sólo lo que el director quiere que uno vea. En el instante en que los ojos empiezan a vagar, y usted piensa «¿qué es aquello del fondo?», he perdido a mi público.

(Fritz Lang en América.)

Tomé conciencia del hecho de que el sonido podía no ser utilizado solamente como elemento dramático, pero siempre debía serlo. En *M*, por ejemplo, cuando el silencio de la calle (dejé de lado los ruidos ambientales) es bruscamente interrumpido por los silbatos de la policía, o por el silbido del asesino, no hace otra cosa que reforzar el efecto dramático. Creo también que en *M* se utilizó por vez primera el procedimiento siguiente: prolongar una frase dicha al final de una escena en la escena siguiente, lo cual no tan sólo acelera el ritmo del film, sino que refuerza dramáticamente y de forma necesaria las asociaciones de ideas contenidas en estas dos escenas correlativas.

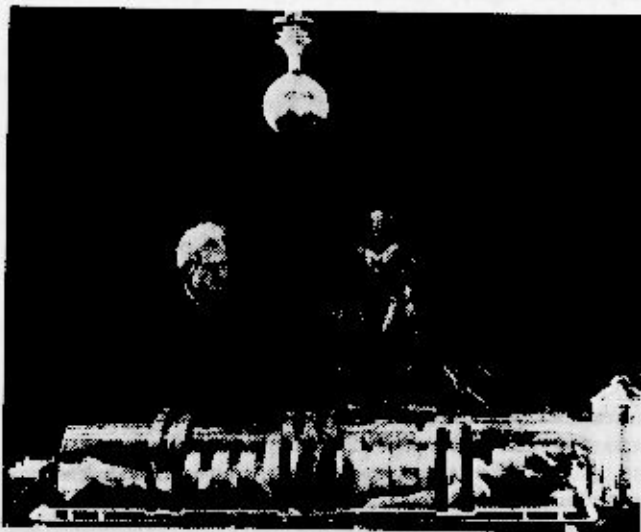
(Trois lumières.)

Una vez, en *Metrópolis*, tuve que hacer una explosión. Ahora bien, antes incluso de ver una explosión, se siente su im-

pacto, el estallido —se es empujado— y luego quizá ve uno las llamas o lo que sea. Así que en *Metrópolis* puse la cámara en un columpio (el operador la había atado a su pecho) y la balanceamos hacia el actor que estaba sintiendo el estallido. Empezó a caer hacia atrás en el momento en que la cámara se columpió hacia él, y se apretó contra el muro; entonces la cámara retrocedió a su primera posición, y se tenía la sensación de una explosión.

(Fritz Lang en América.)

Para una secuencia de *Metrópolis* con la ciudad, sus edificios modernos y coches y aviones de concepción vanguardista, construimos un plató en miniatura de la calle, de una longitud de siete u ocho metros, en un viejo estudio con paredes de vidrio, y desplazamos los pequeños automóviles con la mano,



Metrópolis (1926)

centímetro a centímetro, filmando para cada movimiento del encuadre, imagen por imagen. Movíamos los aviones y los fotografiábamos de la misma manera. Esta escena, que dura solamente uno o dos minutos en la pantalla, necesitó ¡seis días de rodaje!

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 179.)

Recuerdo que para *M* necesitaba una grúa. Nadie había oído hablar de una grúa en Alemania. Se lo expliqué a un artesano muy inteligente, que tenía grandes cualidades artísticas (y había construido solo el dragón de *Lor Nibelungos*). Así que para *M*, cogió una especie de chasis —sobre cuatro ruedas— y puso un 2 x 4 sobre él a lo largo de seis metros. En un extremo estaba la cámara, y en el otro se sentarían cuatro o cinco mecánicos gordos. Y ésa fue mi grúa.

(...) Teníamos que hacer todos nuestros trucos por nosotros mismos —en la cámara, en el plató—, nada en el laboratorio. Así que estábamos constantemente intentando encontrar nuevas formas de expresión. No teníamos grandes productoras; ni la UFA era tan grande como, por ejemplo, la MGM o Paramount; en un gran estudio, experimentar cuesta dinero. Pero cuando sólo se tiene una pequeña plantilla, y no hay reglas laborales, ni sindicatos, no cuesta mucho.

(Fritz Lang en América.)

Quizá porque procedemos del cine mudo amamos, por encima de todo, la acción, el movimiento. No obstante, tengo la impresión de que los jóvenes cineastas tienen también ese sentimiento. No he visto a Godard rodar muchos planos fijos... Pero hay una diferencia: en nuestras películas mudas estábamos obligados a expresarnos a través de la acción, mientras que Godard, por ejemplo, me parece menos interesado por la acción misma que por su resultado, su efecto. (...) Lo que Godard intenta encontrar es, ante todo, una forma que le sea propia, para con ella expresar mejor su personalidad. En lo que a mí respecta, estoy más preocupado por el contenido del film (que me parece más importante que su forma); lo que

deseo ante todo es que las ideas que tengo, las frases que quiero decir, vayan directamente hacia el público.

(Lang a Jean-Louis Noames, *Cahiers du Cinéma*, núm. 156, junio 1964.)

6. ACTORES

He dicho en varias ocasiones que un director, trabajando con los actores, debe ser una especie de psicoanalista. No para los mismos actores, por supuesto, sino para los personajes. El director debe hacerlos vivos para el actor, después para el público.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 179.)

El buen director es el que puede extraer del actor la esencia de su carácter. No creo que un buen director sea el que imprime su personalidad a cada actor. No quiero ver veinte pequeños Fritz Lang agitándose en la pantalla.

(*Trois lumières*.)

Pienso que los actores deben ser escogidos en función de su papel. Por poner un ejemplo estúpido, si yo realizo una película que transcurre en un convento y el productor me dice: «necesitamos a Marlene Dietrich», es evidente que no funcionará y nadie creará en mi historia.

(Fritz Lang, de Luc Moullet.)

Encubridora fue concebida para Marlene Dietrich. Ella me gustaba mucho (...). Quería escribir una película sobre una chica de salón de baile ya madura (pero aún muy deseable) y un viejo pistolero que ya no es tan rápido en desenfundar. Así que construí esta historia. Pero a Marlene le molestó pasar graciosamente a una categoría un poquito más vieja; se hizo más y más joven hasta que, finalmente, no había remedio.

También se alió con un actor contra otro actor. No fue un asunto muy agradable.

(...) Estaba todavía bajo la influencia de Sternberg. Decía: «Oh, mira, Sternberg hubiera hecho tal y cual.» «Bravo», le dije, «pero yo soy Lang» (...). Quizá fui vanidoso creyendo que podría hacer algo con ella; tal vez si ella hubiese tenido confianza en mí... Al acabar la película, ya no nos habíamos.

(Fritz Lang en América.)

Recuerdo que Barbara (Stanwyck) tenía una escena muy difícil en un patio (en *Clash by Night*), colgando ropa de una cesta de lavado y diciendo sus diálogos. No que colgara algo y después dijera una frase, sino haciendo las dos cosas a la vez. Y Marilyn (Monroe) tenía una o dos frases en la escena que equivocaba constantemente. No oí a Barbara una sola protesta; fue muy amable con ella. Paul Douglas la odiaba. Por ciertas presiones que tenían que ver con la vida privada de Marilyn, Jerry Wald quería darle a Marilyn carteleros de estrella tan grandes como a los otros. Douglas dijo: «Nunca daré mi consentimiento, ¡nunca! ¿Quién es? ¡una novata! ¡Nunca llegará a la cumbre!» Ryan no dijo nada, pero Barbara comentó: «¿Qué quieres? Es una estrella naciente.» Y era especialmente duro para ella, porque, naturalmente, los periodistas venían a la hora de comer, y como Barbara era la estrella, todo el mundo intentaba asegurarse de que fuera entrevistada. Pero los reporteros decían: «No queremos hablar con Barbara, queremos hablar con la chica de las tetas grandes.» Otra mujer se hubiera puesto furiosa. Barbara nunca. Sabía exactamente lo que estaba ocurriendo.

(Fritz Lang en América.)

... Lorre. Lo descubrí en *M*, saben... Acaba de fallecer en Hollywood, el mes pasado. Lo apreciaba... Fuimos amigos durante treinta y cinco años.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 179.)

7. LA SENCILLEZ DEL «WESTERN»

Amo los *westerns*, poseen una ética muy simple y muy necesaria. Es una ética que no se señala mucho porque los críticos son demasiado sofisticados. Quieren ignorar que es necesario amar a una mujer realmente y luchar por ella.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Vivi con los indios durante el rodaje de *Espíritu de conquista*, pero no sabía nada del *far west*. Desde que llegué a América, he visto muchas cosas en las que nunca se habían fijado los cineastas originarios del país, porque estaban demasiado habituados a verlas. Mi película no era ciertamente un testimonio sobre el Oeste tal como era en esa época, es decir, yo no mostré el viejo *far west*, pero recibí cartas de ancianos que habían conocido el Oeste de los pioneros y me decían que *Espíritu de conquista* presentaba las cosas tal como habían ocurrido. Pero ¿qué es la realidad? No tenía la intención de mostrar el *far west*



Western Union (1941)

tal como fue, pero sí quería que la película hiciera soñar al público y le hiciera sentir lo que pasó entonces.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 169.)

No olvide que el *western* no es sólo la historia de este país, es lo que la saga de los nibelungos representa para los europeos. Creo que el desarrollo de este país es inconcebible sin los días del salvaje Oeste; cuando una chica de un salón de baile estaba colocada en un pedestal porque era la única mujer entre cien mineros. La mujer americana está todavía hoy en un pedestal; no creo que le guste. Dije una vez: «En América se predica el sexo, en Francia se hace...»

(*Fritz Lang en América*.)

Frank James no fue un héroe, y si han visto una foto de Jesse James, era un idiota. Hacer un film sobre Jesse James con el espíritu de *M* sería interesante. Pero con un actor como Tyrone Power, este tipo de película es imposible. En mis *westerns* he puesto pequeños detalles auténticos que hacen creer en la veracidad del conjunto.

(Lang a Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin y Roger Tailleur, *Positif*, núm. 94, abril 1968.)

8. EL POLICIACO COMO DOCUMENTO

Cuando hago una película de actualidad —especialmente si se trata de lo que se suele llamar un film de crímenes— siempre le digo a mi operador: «No quiero fotografía llamativa, nada *artístico*, quiero fotografía de noticiario.» Porque creo que toda película sería que describa a la gente de hoy debería ser una especie de documental de su tiempo.

(*Fritz Lang en América*.)

La vieja fórmula del film policiaco ha estado superada. El nuevo modelo del género ha hecho su camino gracias a un estudio dramático profundo del alma humana, sobrepasando y abandonando definitivamente el viejo tema de la acción aturdidora, que nos deja sin respiración, pero no es más que superficial. Trasladados inteligentemente a la pantalla, este tipo de problemas son apreciados por todos los públicos. Inquietan al erudito tanto como al barrendero con, puede ser, puntos de vista diferentes, pero siempre serán los dos interesantes. Y todos se precipitarán igualmente a la sala de cine.

(Fritz Lang, de Luc Moullet; texto de 1946.)

He pensado últimamente en algo que es muy interesante para mí, y creo que es verdad: en todas mis películas, yo pongo las cartas sobre la mesa. Pienso que es mucho más interesante que en los films policiacos ingleses, donde no se sabe quién es el asesino, o el culpable. Es más interesante mostrar, como en una partida de ajedrez, qué es lo que hace cada uno.

(Trois lumières.)

Nada de pantalla grande, pero sí una historia intensa y dramática sobre los enemigos públicos de hoy en día. Como siempre, es la historia y el estilo lo que hacen que un film sea bueno o no, y nunca el procedimiento técnico.

(Trois lumières, a propósito de Los sobornados.)

Los sobornados es una acusación contra el crimen. Pero implica a la gente, a diferencia de otras buenas películas contra el crimen que sólo tratan de gángsters. En *Los sobornados* (que, por cierto, fue escrita por un extraordinario reportero criminal, Sidney Boehm), Glenn Ford es un miembro del departamento de Policía, y su mujer resulta muerta. La historia se convierte en una cuestión personal entre él y el crimen. Él se convierte en el público.

(Fritz Lang en América.)

9. PRODUCTORES Y POLÍTICOS

En una ocasión, había en una de mis películas una escena que un productor no estimaba, y que yo encontraba muy buena, muy divertida. Discutí con él durante una semana, le dije que si hacíamos *previens* era precisamente para conocer las reacciones del público. El productor me otorgó la posibilidad de verificar, en una proyección privada, que yo no tenía razón. Pero al público le gustó esta secuencia, se rieron mucho y aplaudieron. A pesar de ello, el productor me dijo: «Proyectaré el film cuantas veces sea necesario hasta que encuentre un público al que no le guste la escena.» ¡Es realmente una bestialidad!

(Cahiers du Cinéma, núm. 156, junio 1964.)

Rancho Notorius, en su origen, debía titularse *Chuck-a-Luck*, porque el rancho se llamaba así, y hay también en la película un juego que lleva ese nombre. Igualmente, la canción gira alrededor de «chuck a luck». ¡Pero Mr. Howard Hughes tituló el film *Rancho Notorius*! Cuando le pregunté por qué, me res-



The big heat (1953)

pondió que en Europa nadie entendería lo que significaba «Chuck-a-Luck». Pero ¿es que alguien sabe en Europa lo que quiere decir *Rancho Notorius*? Miren, para un director no existe el *copyright*.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 156.)

En la época de *House by the River* vivimos la caza de brujas. Yo no he sido nunca miembro del Partido Comunista, pero mis sentimientos estaban con la izquierda. Dijeron, naturalmente, que era comunista. No sé por qué, pero a partir de ese momento no tuve ningún contrato. Le decían simplemente a mi agente que no había ningún tipo de trabajo para mí. Le comentaban a mi abogado que no me acusaban de ser comunista, pero podía llegar a serlo. Hice esa película porque estuve sin trabajo un año y medio. Lo que me interesó, ya que siempre intento dar lo mejor de mí mismo en una película, fue esa atmósfera nocturna, el agua, la mujer ahogada. No sé si a ustedes les gusta todo esto, pero hasta un cincasta necesita dinero para vivir. Seamos francos.

(*Positif*, núm. 94, abril 1968.)

10. ¿CONCLUSIONES AMARGAS?

Soy muy severo con mis obras. No puedo seguir diciendo que el corazón es el mediador entre la mano y el cerebro, porque se trata de un problema simplemente económico. Es por ello que no aprecio mucho *Metropolis*. Es falso, la conclusión es falsa, no la aceptaba cuando realicé el film.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

La conclusión de *Furia* es una conclusión individual, no una conclusión general. No se pueden dar recetas para vivir. Es imposible.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

Roma, ciudad abierta, de Rossellini, y *Hangmen also Die* muestran al hombre triunfando sobre sí mismo, según su propio sentido de la dignidad. Los dos films presentan problemas enormes, pero constatan que la solución puede nacer del coraje de un hombre y de su sacrificio por aquellos que vendrán después de él. No se trata del hombre víctima del Destino, o del hombre muriendo para nada.

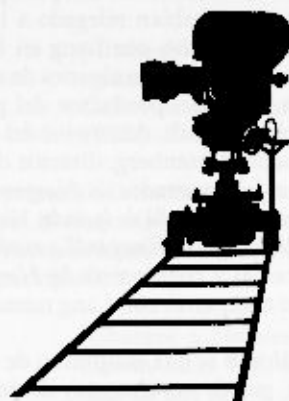
(«Happily Ever After.»)

No creo que la vida sea demasiado dulce. Pero mi conclusión no es pesimista. En *Mientras Nueva York duerme* vemos la lucha de cuatro hombres para obtener una posición social, uno por dinero, otro por el poder, el tercero no lo sé, y el último porque ama esto. Pero el que gana es el que tiene un ideal. Esto quiere decir que si haces siempre lo que debes hacer sin detestarlo, si no tienes necesidad de escupir en el espejo cuando te miras en él por la mañana, recibirás lo que descas. Entonces ¿dónde está el pesimismo en mis películas?

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 99.)

La muerte no es una solución.

(Fritz Lang al final de *Le mépris/El desprecio*, 1963, de Jean-Luc Godard.)



4

Críticos, colaboradores y compañeros de profesión

Lo que sigue a continuación es una serie de testimonios, seleccionados a partir de los elementos de clarificación sobre Lang, su obra y sus métodos que estos breves textos y declaraciones proporcionan, de gente que de una forma u otra estuvo cerca del cineasta. He dividido este apartado en tres bloques. En el primero se encuentran cinco directores que primero fueron críticos y contribuyeron lo suyo, desde Francia y Estados Unidos, a deshacer el molesto entuerto entre el *exceleso* Lang alemán y el *decadente* Lang americano. Cito a Chabrol por su aportación crítica y por haber dirigido *Dr. M* como

homenaje al vienés. A Godard por ser el director europeo que mejor le conoció y más colaboró con él. A Rivette por considerarlo personalmente el más languiano (más que Chabrol) de los cineastas franceses, dada su afición a los complots y las sociedades secretas. A Truffaut por un texto reivindicativo muy propio de la policita *cabierista*. Y a Bogdanovich por contestar, en territorio americano, a los miopes opiniones de Gavin Lambert y otros que habían relegado a la menor de las consideraciones el cine hecho por Lang en Hollywood.

En el segundo se da la palabra a algunos de sus colaboradores directos: Erich Pommer, productor del grueso del cine mudo de Lang; Robert Herlth, decorador del episodio chino de *Las tres luces*; Joseph Ruttenberg, director de fotografía de *Furia*; Gene Fowler, Jr., montador de *Hangmen also Die*, *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*; Helmut Nentwig, director artístico de *El tigre de Esnapur/La tumba india*; Bertold Brecht, amigo personal y coguionista de *Hangmen also Die*; y Michel Piccoli, que compartió con Lang tareas de actor en *El desprecio*.

En el tercero y último se cita la opinión de cuatro directores de procedencia, gustos y estilos muy diversos, que, en algún momento, entroncaron con la figura de Lang: Hitchcock, cuyo cine muestra más de una similitud con el suyo, en unas esquivas declaraciones a Truffaut; Fuller, argumentista de un film que pudo haber sido dirigido por el autor de *Furia*; Wenders, amigo de Fuller, que recogió la noticia de la muerte de Lang en un plano de *En el curso del tiempo*, como antes había mostrado la noticia de la muerte de Ford en *Alicia en las ciudades*; y Schlöndorff, autor de un magnífico texto sobre la extrañeza e inadaptación de Lang cuando regresó a una Alemania que ya no era la suya.

1. Las reivindicadores

CLAUDE CHABROL

Los que no comprenden lo que él hace, afirman que está en plena decadencia. La verdad es que, hasta en los raros tra-

bajos alimenticios (como *Guerrilleros en Filipinas*) se mantiene fiel a sí mismo. Su temática: la fatalidad y la desgracia, la venganza, el poder oculto de las sociedades secretas y las redes de espionaje (...). La obra de Lang está fundamentada sobre una metafísica de la arquitectura. Así, de *Metrópolis* a *Furia*, de *Furia* a *Encubridora*, no hay decadencia sino simple y natural evolución.

(Chabrol en «Dictionnaire des Réalisateurs Américains Contemporains», *Cahiers du Cinéma*, núm. 54, diciembre 1955.)

Lang fue mi primera admiración gigantesca. Fue viendo *El testamento del doctor Mabius*, sobre todo la secuencia de apertura, cuando sentí el deseo de hacer películas. Y Lang fue mi primer gran dios cinematográfico.

(Chabrol a Nicolas Saada, *Cahiers du Cinéma*, núm. 426, diciembre 1989; rodaje de *Dr. M.*)

No creo que exista una corriente cinematográfica actual. Los cineastas interesantes, los que tienen un poco de nervio, son languianos... Kieslowski es languiano. A veces hasta en la forma. No siempre... Rohmer también es languiano. Digamos que «hawkso-languiano». Supongo que lo que está preparando ahora Rivette será languiano.

(Chabrol a Thierry Jousse, Nicolas Saada y Serge Tourbiana, *Cahiers du Cinéma*, núm. 437, noviembre 1990; estreno de *Dr. M.*)

Lang era el director más misterioso que se pueda imaginar, en la manera de trabajar, en la fabricación del film. Pero estoy convencido de que nada para él era difícil. Las cosas venían y hacían, simplemente. Es imposible que un tipo capaz de rodar *Más allá de la duda* en veinte días tenga que hacer dema-

siados esfuerzos. Es una película hecha con sencillez, no hay nada que no esté en su sitio. Para él era natural.

(*Cahiers du Cinéma*, núm. 437.)

JEAN-LUC GODARD

GODARD.—Hay una cosa que me sorprende aún en un... si usted me permite que le llame un director clásico...

LANG.—¿Un dinosaurio!

GODARD.—Lo que me sorprende, en fin, en Abel Gance también, o en Renoir, es su extrema juventud. Usted se ha interesado siempre en los problemas actuales.

(Del diálogo entre Godard y Lang en *Le dinosaure et le bébé*.)

JACQUES RIVETTE

Es difícil de precisar con una fórmula la personalidad de Fritz Lang: ¿cinasta «expresionista», minucioso con el decorado y la iluminación? Un poco somero. ¿Arquitecto supremo? Esto parece cada vez menos cierto. ¿Admirable director de actores? Seguro, pero ¿y qué más? Yo propongo lo siguiente. Lang es el cinasta del concepto, pero no entiendo concepto como abstracción o estilización, sino como necesidad (necesidad que debe poder contradecirse a sí misma sin perder su sentido de la realidad): pero no se trata de una necesidad exterior, como lo sería la del director, sino la que nace del movimiento propio del concepto.

(Rivette en «Le main», *Cahiers du Cinéma*, núm. 76, noviembre 1957, crítica de *Más allá de la duda*.)

FRANÇOIS TRUFFAUT

Fritz Lang se expresa con libertad mediante historias es-trambóticas que trata de mejorar, no en el sentido de afinar las psicologías ni la verosimilitud, sino de deformarlas de acuerdo con sus propias obsesiones. Y así sé mucho más de él, de cómo es, de cómo piensa, después de haber visto *Mientras Nueva York duerme* (que es un encargo) que lo que pude conocer de René Clément al estrenarse *Gervaise*, film logrado y de «qualité», pero en el que el decorador, la estrella o los guionistas tienen la misma importancia que el director.

(Truffaut en «Fritz Lang en América», en *Las películas de mi vida*, Mensajero, 1976.)

PETER BOGDANOVICH

Mientras la obra americana de Lang es generalmente accesible, es muy difícil conseguir ver sus películas alemanas, y la mayor parte de la crítica se apoya en opiniones formadas hace años; las películas alemanas, en consecuencia, se ven enriquecidas por los trucos de la memoria, y las más «vulgares» americanas no tienen, simplemente, la menor oportunidad. Que algo hecho ahora pueda ser mejor que algo hecho entonces parece también inconcebible para la mayor parte de los críticos «liberales» (...). También interviene aquí el privilegio de quien tiene la exclusiva: si a un lector se le dice que *Spione* (1928) es mucho mejor que *The Big Heat* (1953), no es probable que se lo discuta al crítico, porque las probabilidades de que el lector vea *Spione* son escasas. Pero así es como se establecen los valores en la historia del cine. Uno se pregunta cuánto hará que el crítico vio *Spione*.

(...) Al sustituir al superhéroe alemán por el hombre vulgar americano, dio a su obra no sólo un atractivo mayor, sino un mayor impacto emocional; un público mucho mayor puede

identificarse con los protagonistas de *Fury* (1936) o *The Big Heat* que con los personajes de *Die Nibelungen*.

(Bogdanovich, en el prólogo de su libro *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.)

2. Los colaboradores

ERICH POMMER

Lang no tiene, en 1917, prácticamente ninguna experiencia cinematográfica. No se da cuenta muy bien de si los argumentos que escribe tienen un verdadero valor o si, por el contrario, no son más que admirables divertimentos, aunque ha vendido a Joe May *Die Hochzeit im exzentrik Club* y *Hilde Warren und der Tod*. Pero una cosa es segura para Lang: cuando se restablezca la paz no volverá por nada del mundo a la pintura. Su vocación ya está clara: trabajar en el cine, en los lugares más altos, con el fin de crear películas artísticamente válidas. Se entera, por medio de algunos amigos, de que Berlín va a convertirse rápidamente en un centro cinematográfico importante, a pesar del estado de la guerra. Lang es un completo desconocido en los círculos cinematográficos de la capital. Hasta el momento, no ha tenido nada que ver con ninguna personalidad notable del cine. ¿Qué hará? El azar (también se le puede llamar suerte o destino) viene en su ayuda antes de lo que hubiera podido imaginar.

(...) En el mes de enero de 1919 volvió a tomar la dirección de la Decla. Mientras tanto, Lang había escrito otros argumentos que la compañía adquirió. Entre otros, el manuscrito de *Die Pest im Florenz*, cuya dirección le fue confiada a Otto Rippert, realizador por entonces muy en boga, con el cual la Decla se sentía muy satisfecha. Sin embargo, Lang no lo estuvo. Insistió en la pretensión de que, para futuros argumentos, él mismo se encargaría de la puesta en escena. Estaba convencido de que su aprendizaje había terminado y que tenía derecho a ser el único responsable de su trabajo. Después de algu-

nas vacilaciones, estuve de acuerdo en que Lang dirigiese una de sus historias. Así fue como filmó *Halbblut*, su primera película, con Ressel Orla y Carl de Vogt en los principales papeles y Carl Hoffman como operador.

(Pommer, 1964, en *Trois lumières*.)

ROBERT HERLTH

Cuando, a primera hora de la mañana, Lang y su estado mayor llegaban al estudio en sus grandes automóviles, el resto del equipo esperaba ya ante la puerta: regidores, maquilladores, encargados de vestuario, a los que daba instrucciones antes de descender del coche. Como buen dictador que era, ponía las manos en todo. Aportaba los últimos retoques al maquillaje de los actores, ultimaba un trucaje difícil, lanzaba él mismo las flechas (en *Los Nibelungos*) que debían ir derechas al blanco. Cuando montaba el film —como lo hacían entonces los realizadores—, no salía del estudio durante semanas enteras. Dormía al lado de la sala de montaje; y a menudo, en plena noche, se levantaba para reemprender el trabajo. Tenía la desmesura de un maestro del Renacimiento. Como Cellini, no tenía la menor consideración ni con sus colaboradores ni consigo mismo. Exigiendo mucho de los que le secundaban, les mostraba un apego casi juvenil. Éste es el secreto de su éxito: su propio ejemplo era siempre lo más fuerte y determinante.

(Extraído de las memorias inéditas de Herlth por Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Éditions de l'Étoile-Cinémathèque Française, 1984.)

JOSEPH RUTTENBERG

• Su superioridad sobre otros directores radica esencialmente en la calidad del trabajo de preparación que efectúa durante la preproducción de la película. El cuidado que aporta a esta

preparación facilita considerablemente el trabajo de cada uno de sus colaboradores, que saben siempre mucho antes lo que deben hacer. Yo comparo a Lang con el arquitecto que controla cada detalle para que se adecue sin defectos en el conjunto previsto. Una vez iniciado el rodaje, no hace falta dejar espacio para la sorpresa y la improvisación. Es una disciplina que Lang puede mantener gracias a su fuerza de trabajo y porque sabe extraer de cada uno lo mejor de sí mismo.

(Ruttenberg, 1962, *Trois lumières*.)

GENE FOWLER, JR.

Fritz Lang era intolerante. Intolerante frente a todo lo que no fuera un trabajo profesional; reclama a todos los que colaboran con él que compartan su búsqueda de la perfección. Debo decir, desgraciadamente, que esta actitud le ha valido una bastante molesta reputación entre la gente de cine cuyas exigencias no alcanzan este nivel. En muchos ambientes hollywoodianos, la palabra *perfección* está particularmente mal vista.

(Fowler, Jr., 1964, *Trois lumières*.)

HELMUT NENTWIG

Yo diferencio al Fritz Lang con gafas del Fritz Lang con monóculo; con el primero se puede discutir, hacer sugerencias, mientras que frente al segundo se debe callar, él habla entonces *ex cathedra*.

(Nentwig, 1962, *Trois lumières*.)

BERTOLD BRECHT

Lang fue al oculista; éste cubrió uno de sus ojos y le pidió que le leyera unas cifras. Lang dijo: «Debería usted encender la lámpara.» La lámpara estaba encendida hacía rato. Ahora,

él sabe o presiente que su otro ojo también está amenazado por la ceguera, como su padre.

(Del diario de Brecht, día 27 de abril de 1942; citado por Frieda Grafe en el libro colectivo *Fritz Lang*, Carl Hanser Verlag, 1976; y en el artículo de Wim Wenders «Su muerte no es una solución».)

MICHEL PICCOLI

Me sentí realmente impresionado cuando vi a Buñuel y Lang juntos, con ocasión de una ceremonia en Hollywood. Buñuel decía siempre que fue gracias a *Las tres luces* de Lang que quiso hacer cine... Yo he aprendido mucho con Lang y Buñuel, especialmente sobre el comportamiento que debe tener un actor frente al director, sobre lo que es el trabajo de actor. Lang decía que era necesario que el actor y el director estuvieran unidos en una intimidad moral total, si no no valía la pena convertirse en actor.

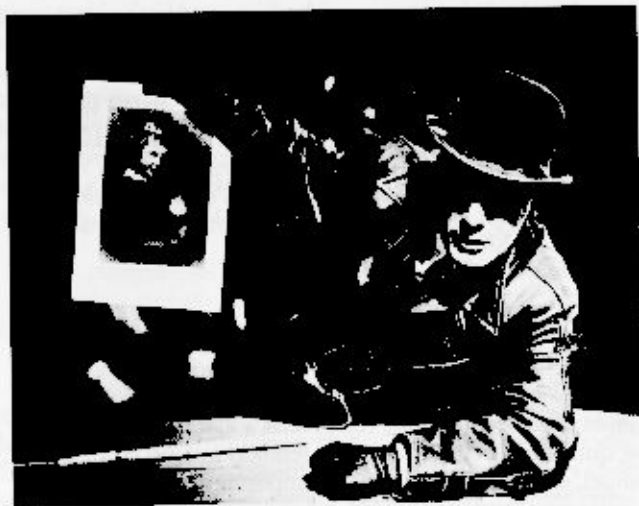
(Piccoli en «Ma rencontre avec Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 437, noviembre 1990.)

3. Los directores

ALFRED HITCHCOCK

HITCHCOCK.—Veía los films de Chaplin, Griffith, todas las películas «Famous Players» de la Paramount, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y también la producción alemana de la compañía «Decla-Bioscop». Es una sociedad que precedió a la UFA y para la que trabajó Murnau.

PUFFAUT.—¿Recuerda algún film que le haya impresionado particularmente?



M (1931)

HITCHCOCK.—Uno de los films más conocidos de «Declar-Bioscop» era *Der müde Tod*.

TRUFFAUT.—Era un film de Fritz Lang que se exhibió en Francia con el título de *Les trois lumières*.

HITCHCOCK.—Debe de ser éste; el actor principal era Bernard Goetzke.

(...)

TRUFFAUT.—En esta primera versión de *El hombre que sabía demasiado* utilizó a Pierre Fresnay y en su *remake*, para el mismo papel llamó también a un actor francés. ¿Por qué?

HITCHCOCK.—Creo que esto es cosa de la producción; yo no quería necesariamente a un francés. El actor que deseaba especialmente y al que hice llamar era Peter Lorre, que hacía su primer papel inglés. Acababa de rodar *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang. Tenía un gran sentido del humor y como se hacía notar por su largo gabán que le bajaba hasta los pies, le habían apodado «el gabán ambulante».

TRUFFAUT.—¿Había visto usted *M*?

HITCHCOCK.—Sí, pero no me acuerdo muy bien. ¿No había un hombre que silbaba?

TRUFFAUT.—¡Sí, precisamente Peter Lorre! Supongo que por aquella época habría visto otras películas de Fritz Lang, *Los espías*, *El testamento del doctor Mabuse*...

HITCHCOCK.—Sí, *Mabuse* sí. Pero hace mucho tiempo de esto... ¿Recuerda usted en *El hombre que sabía demasiado* la escena del dentista? En principio (...).

(Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, 1974.)

SAMUEL FULLER

Creo que todos los directores inmigrados se beneficiaban de un aura de leyenda. De Lang, personalmente, apreciaba sobre todo su sentido del humor. El humor no significa contar historias divertidas, es una forma de entender la vida. Creo que los estudios americanos se equivocaron con él. Era un experto en el arte de captar mágicamente las obsesiones de un hombre. Durante dos horas, el espectador vivía con ese problema. Deberían haberle cortado los films con moderación. Probó lo que sabía hacer: mantener a los espectadores muy nerviosos.

(Fuller a Jean Narboni y Noël Simsolo en «Il était une fois... Samuel Fuller», *Cahiers du Cinéma*, 1986.)

Un año o dos después de la guerra, creo, escribí un guión que se llamaba *Straitjacket*. Y un día me encontré con Fritz Lang. Me pidió si tenía alguna cosa. Le dije que sí y le di ese guión. En aquella época estaba asociado con la Universal. Bueno, su compañía, Diana Pictures. Encontró la historia magnífica, pero quería transformar el personaje principal en una mujer. Para darle el papel a Joan Bennett. Le dije que no había ningún problema para ello excepto que en este caso preciso cambiaría el clima de la historia. Yo no lo quería.

Mostrar a una chica que es atacada por hombres que la quieren violar me parecía menos fuerte que mostrar a un hombre atacado por ninfómanas.

(*Il était une fois... Samuel Fuller.*)

(Nota: Fuller rodaría este film en 1963, *Corredor sin retorno*.)

Hank Wales y yo nos pusimos muy contentos al saber que Lang iba a realizar la película [se refiere a *Confirm or Deny*, de la que Fuller y Wales eran autores del argumento]. Creador incomparable, Lang es un símbolo lleno de significado para todos los cineastas (...). Poco después nos enteramos de que Lang ya no participaba en la película y que Archie Mayo, creo, le había reemplazado. Mayo era un director con mucha experiencia. Pero había en el guión ciertos toques, ciertos matices, ciertos elementos secretos tan imperceptibles como un punto de exclamación en literatura que Lang habría sabido explotar hasta el más pequeño detalle.

(«Lang and Me», texto inédito de Fuller escrito en 1962 y recogido por Luc Moullet en su libro *Fritz Lang*, Seghers, 1963.)

WIM WENDERS

Perplejo, llamo a Los Ángeles, a Samuel Fuller, a quien un día había conocido y que ya me ha ayudado mucho. No vivía lejos de Fritz Lang. Yo sabía que eran amigos. Interrumpo mis estúpidas preguntas sobre Fritz Lang con un lacónico «*I liked him*» (Le apreciaba). Y luego me cuenta cómo se enteró de la noticia de la muerte de Lang. Se había encontrado en la calle con Gene Fowler, Jr., que acompañó mucho a Lang en sus últimos días. Fowler fue el montador de la mayoría de las películas de Fuller y de Lang. «Lo que Gene va a hacer, puesto que no habrá unas exequias importantes, es reunir a todos

los viejos amigos de Lang, beberemos mucho y haremos un velatorio (*"have a wake"*).» Ante mi pregunta, explica: «*Wake* es una antigua expresión irlandesa. El momento en que se habla, se ríe, se divierte uno y se cuentan chistes a propósito del muerto. Es lo que haremos uno de estos días.»

(...) Ahora que ha muerto, se corre mucho por convertirlo en mito. Mierda. Su muerte no es una solución.

(Wenders en «Su muerte no es una solución», *Jahrbuch Film* 77/78.)

VOLKER SCHLÖNDORFF

El Berlín de 1958 es una ciudad nueva, alguien que vuelve no puede reconocerla. El acento vienes de Lang, su monóculo, su impermeable de *gentleman-farmer*, su cortesía, pertenecen a una Alemania que ya no existe. Lang no fue reconocido. No pudiendo salir sin sentirse un extranjero, se recluyó en el anonimato internacional de una habitación de hotel. Recrea las películas de otro mundo. Utiliza a los guionistas con una ferocidad en el trabajo que data de los tiempos del estudio Babelberg. No se entiende con el equipo en el plató. Solamente los actores tienen derecho a su gran gentileza y a su no menor gran paciencia. No puede perdonar la incapacidad de un decorador o la de un regidor que no sabe encontrar un caballo para hacerlo morir. (...) Para reencontrar el ambiente de este país que sigue amando, debe partir de nuevo, para unirse a los emigrantes de Francia y de América. Llegado a Berlín con todo su dinamismo natural, deseoso de reanudar su juventud, Lang se va envejecido, pero no anciano.

(«L'étranger», texto inédito de Schlöndorff escrito en 1963 y recogido por Luc Moullet en su libro.)



5

La mirada languiana (Filmografía)

1919. HALBLUT

Producción: Decla-Film. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Carl Hoffman. *Interpretes:* Ressel Orla, Carl de Vogt, Gilda Langer, Carl-Gerhard Schröder, Paul Morgan. *Duración:* 1.608 metros (aproximadamente 70 minutos).

Argumento: Dos hombres se sienten atraídos por una prostituta de sangre mestiza. Uno de ellos decide desposarla; el otro lo critica, argumentando que una mestiza sólo puede servir como amante, nunca como esposa. La mujer lo oye y planea

su venganza, pero es asesinada por un tercer hombre. El primero de sus amantes se vuelve loco y el segundo es condenado y encarcelado.

La primera película como director de Lang, perdida en la noche de los tiempos y sin posibilidad alguna de acceder a ella desde hace décadas, contiene en su argumento algunos de los elementos que el cineasta desarrollaría posteriormente: la venganza (la mestiza sólo desea hundir a su racista amante), un ambiente asfixiante (el encuentro entre los personajes se produce en un fumadero de opio mexicano) y la obsesión sexual (la mujer mueve los hilos de la trama con la misma gelidez manifestada por Joan Bennet en *Perversidad*). Se rodó íntegramente en estudio, lo que desconcertó a algún crítico alemán de la época, y tuvo como protagonista absoluta a Ressel Orla, la estrella más preciada de Erich Pommer; de hecho, aunque Lang elaboró su guión al margen de los criterios de la productora, el film parece un encargo hecho a la medida de su protagonista. Junto a Ressel Orla actúa Carl de Vogt: ambos formarían pareja enfrentada en la saga de las Arañas. De Vogt ya explica algo que aparecerá regularmente en posteriores declaraciones de los colaboradores de Lang: «Estaba dominado por un amor fanático hacia el cine, y su exigencia respecto al actor era extrema. Tenía una gran cualidad: al contrario que otros directores, sabía siempre lo que quería. Era infatigable en su trabajo y no tenía ninguna indulgencia consigo mismo»¹.

La crítica, en general, recibió con algo más que agrado el debut de Lang. En el número 141 de la revista *Der Film* se decía que «el guión es apasionante y construido con una lógica infalible. La realización de Fritz Lang demuestra un gusto cultivado, un sentimiento refinado de valores cinematográficos eficaces, hasta el punto de que tiene el éxito asegurado»².

¹ Declaraciones de Carl de Vogt de 1962, recogidas en *Trois lumières*, Flammarion, 1988.

² Citado por Lotte H. Eisner en *Fritz Lang*, Martin Secker & Warburg, 1976, Éditions de l'Étoile-Cinéma-thèque Française, 1984.

Pero el director, como siempre, se mostró distante con su primera experiencia: «La hice en cinco días: ¿crees que puede ser buena? Quiero decir que era mi primera película, yo quería hacerla, pero... De paso había en ella buenos actores». Lástima que no podamos comprobarlo.

1919. DER HERR DER LIEBE

Producción: Decla-Helios. *Productor:* Richard Oswald. *Guión:* Oscar Koffler. *Fotografía:* Emil Schünemann. *Decorados:* Carl Ludwig Kirmse. *Interpretes:* Carl de Vogt (Disescu), Gilda Langer (Yvette), Erika Unruh, Fritz Lang, Max Narlsnki. *Duración:* 1.316 o 1.436 metros.

Argumento: Un melodrama sobre los celos y la venganza de una mujer perteneciente a la aristocracia.

Del segundo film de Lang tampoco se conserva copia... ni datos argumentales. Gilda Langer, una promesa de la Decla, murió poco después de finalizado el rodaje; prevista para *El gabinete del doctor Caligari*, fue sustituida por Lil Dagover en el papel de Johanna. El guión, extrañamente, no pertenece a Lang. Y la fotografía viene firmada por Schünemann, aunque en algunas filmografías se acredita a Carl Hoffman. Su ambiente es, al parecer, refinadamente aristocrático, y Lang incide una vez más en el tema de la venganza y los celos. Se reservó un papel como actor. Pero todo esto son conjeturas.

1919. DIE SPINNEN

1.ª parte: *Der goldene See*.

Producción: Decla-Film. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Emil Schünemann. *Decorados:* Hermann Warn, Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse y Heinrich Umlauff. *Interpretes:* Carl de Vogt

³ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.



Die Spinnen (1919)

(Kay Hoog), Ressel Orla (Lio Sha), Lil Dagover (Naela, diosa del Sol), Georg John (Doctor Telphas), Paul Morgan (experto), Paul Biensfeldt, Harry Frank. *Duración:* 1.951 metros (aproximadamente 80 minutos).

Argumento: Karl Hoog, un aristocrático aventurero de San Francisco, encuentra en el mar una botella con un mensaje en su interior. La misiva es de un profesor desaparecido en las costas de Perú que dice haber sido capturado por una tribu perteneciente a la antigua civilización inca, poseedores de un inmenso tesoro. Hoog se dirige hacia el lugar, pero debe enfrentarse a Lio Sha, aguerrida aventurera que pertenece a la banda de las Arañas. Hoog se enamora de Naela, la diosa del Sol, y vuelve con ella a San Francisco una vez la ciudad inca ha sido destruida, y su tesoro hundido en el fondo del mar. Lio Sha también regresa, y le confiesa a Hoog su amor. Ante la negativa de éste, la despechada Lio ordena matar a Naela.

Hoog encuentra su cuerpo sin vida: a su lado, la pequeña araña que simboliza la banda de delincuentes.

Las aventuras de Kay Hoog en mundos conocidos y desconocidos. Así se presentaba en la revista *Der Kinematograph* del 8 de octubre de 1919 el inicio de la magna saga aventurera de este personaje urdido en solitario por Fritz Lang como homenaje, particular, a las novelas de aventuras que había leído en su infancia. Los mismos nombres de los personajes, los escenarios por donde se desenvuelven, el tipo de aventuras que viven a la búsqueda de fabulosos tesoros por medio mundo, determinan a la perfección la intencionalidad última de Lang. Para la Decla, productora de una serie que debía tener cuatro partes y se quedó sólo en dos, *Die Spinnen* significaba el intento de reconstruir la industria cinematográfica alemana y expandir mercados tras el fin de la primera guerra mundial.

El protagonista de la serie resume a la perfección los sueños de juventud de Lang. Es un aventurero nato que vive en una confortable mansión en el corazón de San Francisco, ciudad tan mítica para el cineasta como lo fueron Nueva York y Londres, pero que siempre está presto a correr a los confines del mundo (en *Der goldene See*, *El lago de oro*, viaja hasta las entrañas de la civilización inca; en *Das Brillantenschiff*, *El barco de los brillantes* a las islas Malvinas) en busca de un tesoro o para desbaratar alguno de los maquiavélicos planes de la sociedad secreta conocida como Die Spinnen, las Arañas. ¿Y su nombre? No es difícil intuir en la contracción Kay el nombre de uno de los autores más admirados de Lang, Karl May. *Die Spinnen* significó para Lang la posibilidad de acceder a un cine de gran producción ilustrando sus más íntimas y ensoñadoras aventuras, rindiendo devoción a sus ancestros literarios y trasladando a la pantalla su pasión por el viaje constante. *Die Spinnen* es la película más lógica y consecuente para un hombre que recorrió medio mundo a la edad de veinte años y pasó largas tardes de su juventud leyendo las proezas de Old Sattberand y Winnetou o viajando al mismo centro de la tierra guiado con mano maestra por Verne.

La trama, muy del gusto de los seriales de la época que ha-

bían hecho furor en Estados Unidos y Francia (aunque Lang oponía las tierras desconocidas a los espacios urbanos de Feuillade, el *Nick Carter* de Victorin Josset o *Las peripecias de Paulina* de Charles W. Goddard), es un puro pretexto para desarrollar una serie de secuencias trepidantes y crear un universo lleno de abigarrado exotismo: un mensaje en el interior de una botella, una mujer malvada que responde al nombre de Lio Sha, el criado hindú del protagonista, un fabuloso tesoro inca escondido en el llamado lago de oro bajo los ciimientos de la laberíntica ciudad, el miembro chino de una banda cien por cien occidental, el guardián asiático de la guarida de las Arañas, una muchacha inca convertida en diosa del Sol, un tiroteo en un bar como adúlador guiño de Lang a su querido género *western*, el viaje en globo, el descenso en cuerda por el cráter, la lucha contra una serpiente gigante, sacrificios humanos, el mito de El Dorado. La luminosa fotografía de Emil Schünemann (para el segundo episodio, más interiorizado y claustrofóbico, Lang contó con Karl Freund) y los riquísimos decorados de Warn, Hunte¹, Umlauff y Kirmse, convierten el sueño de Lang en un escenario corpóreo, a veces dantesco, siempre envolvente, clara demostración de que los conocimientos arquitectónicos del cineasta le ayudaban mucho en la configuración última de sus historias.

Esta primera entrega de *Die Spinnen* posee imágenes tan magníficas como la subida de Kay Hoog al globo en el último momento, los travellings alzados desde ese mismo globo sobre las ruinas de la ciudad inca, o ese soberbio plano general de la entrada del templo franqueada en los límites del encuadre por dos escaleras, con los guerreros descendiendo por la de la izquierda mientras Hoog y Naela desaparecen por la de la derecha; aislados fragmentos de comedia que relajan el vértigo de la narración, como la secuencia en la que los sirven-

¹ De todos los colaboradores que tuvo Lang en su primera etapa alemana, Otto Hunte fue, al margen de Thea von Harbou, el más regular. A él se deben, en solitario o en colaboración (generalmente con Karl Vollbrecht) los decorados de las dos partes de *Die Spinnen*, *Das wandernde Bild*, las dos partes de *Doctor Mabius* y de *Las Nibelungas*, *Metropolis*, *Spione* y *La mujer en la luna*.

res del Standard Club de San Francisco se beben una botella de buen vino cosecha de 1863, mientras los refinados miembros del club discuten sobre la expedición; y una estupenda utilización de los *off* en el plano, bien patente en la muerte de Naela (un miembro de las Arañas entra furtivamente en el salón donde se encuentra sola la muchacha; en el plano siguiente, Hoog regresa a casa y no la encuentra) o en la pelea con la serpiente (Hoog la arroja al agua y le dispara fuera de campo).

Der goldene See, el film más antiguo de Lang que se conserva en la actualidad, concluye con la muerte de Naela, que no ha tenido tiempo de saborear los presumibles placeres de la civilización occidental. Hoog, abrazando su cadáver, jura encontrar a Lio Sha y acabar con su banda. Ya en su añeja aproximación al serial, Lang nos hablaba del fruto amargo de la venganza y la soledad.

1919. HARA-KIRI

Producción: Decla-Film. *Productor:* Erich Pommer. *Guión:* Max Jungk, de la obra *Madam Butterfly*, de John Lutter Long y David Belasco. *Fotografía:* Max Fassbaender. *Decorados:* Heinrich Umlauff, con la colaboración del Museo I.F.G. Umlauff de Hamburgo. *Interpretes:* Paul Biensfeldt (Daimyo Tokuyawa), Lil Dagover (O-Take-San), Georg John (el monje), Meinhard Maur (príncipe Matahari), Rudolf Lettinger (Karan, servidor del templo), Erner Hübsch (Kim-Be-Araki, el dueño de la casa de té), Käte Küster (Hanake, la doncella de O-Take-San), Niels Prieon (Olaf J. Anderson), Herta Heden (Eva), Harry Frank, Loni Nest. *Duración:* 2.525 metros (aproximadamente 110 minutos).

Argumento: O-Take-San se enamora perdidamente de un oficial de la marina danesa, Olaf Anderson. Se casan y viven 999 días juntos. Él regresa a Europa y jura volver; aún no sabe que la muchacha está embarazada. Su padre, influido por un *ponje* que quiere convertir a O-Take-San en geisha de su templo, cree que ha deshonrado el nombre de la familia y se hace el *hara-kiri*. Olaf vuelve al Japón, pero en compañía de

una mujer europea. O-Take-San también elige el camino de la muerte.

Encontrada en la filmoteca holandesa, restaurada por la cinemateca de Koblenz y proyectada en el festival de San Sebastián de 1987, en una copia que no sobrepasaba la hora de duración, *Hara-Kiri* resulta un jalón extraño en la trayectoria languiana. Todo hace intuir que fue un encargo de Pommer sin participación directa de Lang en el guión definitivo. Lil Dagover, tras los pasos de Ressel Orla como reina de la Décla, tuvo la oportunidad de afrontar un personaje atractivo e inusual, la geisha japonesa que sucumbe a los encantos de un oficial de marina occidental y ve desmoronarse el rígido mundo en que le han enseñado a vivir. *Hara-Kiri* es una adaptación de la célebre *Madame Butterfly* realizada con notable tacto. Sorprende en Lang la visión casi ascética que plantea del



Hara-Kiri (1919)

enfrentamiento entre culturas. Eliminando el exotismo más ortodoxo (*Die Spinnen, La tumba india*), se esfuerza en dejar que los sentimientos, choques e incomprensiones socioculturales fluyan naturalmente, sin enjuiciarlos. Lang entiende, desde el prisma de la historia que está narrando, el egoísmo occidental de Olaf y no sublima la actitud oriental, teñida de pasivo romanticismo, de la joven O-Take-San. Su mirada a los hechos es tan limpia como respetuosa. *Hara-Kiri* no reniega del fatalismo languiano, sólo deja que la tensión se contenga hasta el irrevocable desenlace.

El recurso que Lang utiliza mejor es el de la elipsis. La forma de componer la relación de Olaf y su amante paralelamente a la espera de O-Take-San resulta muy ilustrativa: Olaf parte hacia Europa / Lang dedica a sus personajes breves planos de despedida en la playa / un rótulo con una hermosa frase sintetiza la añoranza de la muchacha: «acuérdate donde florecen los melocotoneros en el Japón» / corte tajante a plano de detalle de varios objetos encima de una mesa / el siguiente plano muestra a Olaf con su amante europea, hablando del lejano Japón / Olaf mira directamente a la cámara / primer plano de O-Take-San en la playa donde se despidieron, contemplando el horizonte, esperando / se repite el mismo plano de Olaf mirando al objetivo, la cámara se mueve ligeramente y aparecen en cuadro su mujer y la mesa llena de objetos. Lang ha evitado mostrar el inicio de la relación entre el marino y su nueva mujer, eludiendo admirablemente la parte más farragosa de la historia, la parte que menos le interesa.

Así como en *Der goldene See*, y presumiblemente en sus dos primeras películas, Lang parecía por momentos descuidar la construcción del encuadre o utilizar generosamente el *off* visual, en *Hara-Kiri* cada plano muestra no sólo un gusto exquisito, sino que encierra a los personajes delicadamente en un decorado de expresión milimétrica y los hace prisioneros de su destino. Si en la saga de las Arañas el decorado tiene una finalidad suntuosa y ensoñadora, en *Hara-Kiri* esgrime una precisión sólo rasgada por la violencia última a la que no pueden renunciar los personajes. La muerte no es una solución para O-Take-San y su padre, el honorable y rígido Tokuyawa.

Lang no lo suscribiría, pero lo concentró en la pantalla hermosamente. Su film es digno de los *Lirios rojos* de Griffith.

1920. DIE SPINNEN

2.ª parte: *Das Brillantenschiff*.

Producción: Decla-Film. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Karl Freund. *Decorador:* Hermann Warn, Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse y Heinrich Umlauff. *Interpretes:* Carl de Vogt (Kay Hoog), Ressel Orla (Lio Sha), Georg John (el Maestro), Rudolf Lettinger (John Terry, el rey de los diamantes), Thea Zander (Ellen Terry, su hija), Reiner-Steiner (el capitán), Friedrich Kühne (Ali-Hab-Mab, el faquir), Edgar Pauly (John «Cuatro Dedos»), Meinhard Maur (chino), Paul Morgan (judío). *Duración:* 2.219 metros (aproximadamente 94 minutos).

Argumento: La banda de las Arañas persigue obstinadamente un fabuloso diamante conocido como «la cabeza de Budá». Con él pretenden hacerse con el poder en el continente asiático y extender sus redes. Mediante los poderes de un faquir, averiguan que el diamante se encuentra en poder de John Terry, el llamado rey de los diamantes. Lio Sha se encarga de la operación. Kay Hoog se entrevista con Terry, después de que las Arañas hayan secuestrado a su hija Ellen. El famoso contrabandista no sabe nada del paradero de la fabulosa piedra, que fue robada por uno de sus antepasados. Pero gracias a la intuición de Hoog y al libro de a bordo de un viejo galote, adivinan que se encuentra en las islas Falklands (Malvinas). Allí vuelven a encontrarse Hoog y su eterna rival Lio Sha, que parece asfixiada por los vapores venenosos de una gruta. Ellen es liberada y la banda desarticulada.

La segunda entrega de las aventuras de Kay Hoog, realizada tras un breve respiro que Lang ocupó en rodar *Hara-Kiri*, dio al traste con la posibilidad de que el cineasta vienes se encargara de *El gabinete del doctor Caligari* (el éxito alcanzado por

Der goldene See en sus primeras semanas de exhibición hizo adelantar la producción de *Das Brillantenschiff* y Lang fue requerido *ipso facto*), pero le significó un nuevo paso importante en el seno de la Decla. Este segundo jalón en las andanzas de Hoog, que en un principio debía titularse *Das Sklavenschiff*, *El barco de los esclavos*, se muestra algo más reposado (quizá porque, como ilustra la primera aparición del protagonista, con el semblante sombrío y el brillo apagado en los ojos, la pérdida de Nacla aún pesa), aunque Lang mueve a su personaje por más, y mejor trabajados, escenarios. La civilización inca de *Der goldene See* deja paso aquí, por orden de aparición, a una ciudad subterránea construida bajo el barrio chino de San Francisco, y a la cual sólo se puede acceder con una tablilla de hueso de elefante que sirve de salvoconducto; unos reducidos escenarios en cualquier parte de la India, donde un faquir que realiza experimentos hipnotelegráficos adivina el paradero del diamante «la cabeza de Budá»; un remoto e indeterminado paraje del siglo XVI donde un bucanero inglés, antepasado de John Terry, el rey de los diamantes, se apoderó de la codiciada joya; y las mismísimas islas Malvinas, un paisaje árido y rocoso poblado de malévolas grutas donde la banda de las Arañas conocerá su fin.

El inicio del film, con el atraco a un banco diseñado con decenas de estancias simétricas que lo asemejan a un auténtico laberinto (Lang filma la escena, además, en plano alzado sobre el complejo decorado), ya muestra una vez más el gusto de Lang por la arquitectura ditirámica, por los espacios sinuosos. En este sentido, y siendo en esencia una película de interiores, *Das Brillantenschiff* tiene sus mejores logros en la forma en que Lang articula la acción con el espacio. En la redada que efectúa la policía a la guarida de las Arañas, cobran determinante importancia las paredes remachadas de acero, las trampas colocadas por doquier, las paredes que se juntan y están a punto de acabar con la vida de Hoog y varios agentes. En el descenso al Chinatown subterráneo, hervidero de asesinatos, contrabandistas, jugadores y fumadores de opio, Lang juega espléndidamente con las sombras y los claroscuros que le otorgan al decorado un sentimiento de amenaza constante: en ambos casos, la guarida de acero y la ciudad subterránea, el

universo agónico de Mabuse no está nada lejos. Incluso cuando Hoog se esconde en el barco de las Arañas para averiguar cuál es su rumbo, lo hace en el interior de una caja depositada en la bodega, provista, eso sí, ¡de una linterna, un simil de colchón y hasta una estantería con libros! Y en la escena final, las grutas y cuevas de las islas Malvinas se convierten en un nuevo, absorbente y mortal laberinto: sus rocas exhalan vapores venenosos que sesgarán la vida de Lio Sha y todos sus compinches sin que hayan podido acariciar siquiera la preciada cabeza de Buda.

Menos impactante que *Der goldene See*, este nuevo episodio de las andanzas por mundos conocidos (las islas Malvinas) y desconocidos (la ciudad subterránea bajo el hormigón de San Francisco) de Kay Hoog respeta la misma estructura. Si en la primera aventura los incas ofrecían sus sacrificios humanos para ser mucho más fuertes y vencer a los enemigos de Occidente, en la segunda los indios desean recuperar el diamante, que perteneció a la dinastía Ming, para devolver la libertad a Asia y expulsar a todos los extranjeros; si en *Der goldene See* las Arañas enloquecen y luchan entre sí por el fabuloso tesoro del lago de oro, en *Das Brillantenschiff* pelean frenéticamente entre ellos para conseguir salir de la gruta venenosa. Y es muy posible, de haber dirigido Lang las otras dos partes previstas, que Kay Hoog olvidara a su amada dejándose caer en los brazos de Ellen Terry, a la que salva en el último momento.

La saga de las Arañas se cierra, forzosamente, con un final abierto. El aristocrático Kay Hoog, que por unos momentos llegó a ser el *Judex* particular de Lang (en sus incursiones en el barco, el protagonista va ataviado con un traje y una máscara negra dignas del *Judex* de Feuillade) siguió viajando por medio mundo, pero su creador ya no pudo prestarle más atención. Un arquitecto en los confines del reino de Esnapur le sustituiría, años después, en sus delirios aventureros.



Das wandernde Bild

1920. DAS WANDERND E BILD

Producción: May-Film. *Productor:* Joe May. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Guido Seeber. *Decorados:* Otto Hunte, Erich Kettelhut y Robert Neppach. *Intérpretes:* Mia May (Irmgard Vanderheit), Hans Marr (Georg Vanderheit/su hermano John), Rudolf Klein-Rogge (Will Brand, su primo), Harry Frank, Loni Nest. *Duración:* 2.032 metros (aproximadamente 85 minutos).

Argumento: Irmgard mantiene relaciones con John Vanderheit, pero no quiere casarse con él. Al quedar embarazada, y para darle un nombre a su hijo, decide casarse con el hermano gemelo de su amante. Después parte hacia las montañas, con la voluntad de no volver a mantener relaciones con los hombres hasta que una imagen de la Virgen cobre vida. Su llegada a una pequeña aldea bloqueada por la nieve coincide con la recuperación de un niño agonizante. Los habitantes del lugar creen que es la Virgen María.

Extraño y místico argumento para el primer trabajo conjunto de Thea von Harbou y Lang, con presencia de Klein-Rogge, por aquel entonces marido de la futura señora Lang, en el reparto. Rodado con el título de *Madonna im Schnee, La virgen en la nieve*, significó el fin de la colaboración directa entre Lang y Joe May, que casi al mismo tiempo llevaría a la pantalla el guión que la pareja había escrito con el título de *La tumba india*. Los mejores momentos de la película están, al parecer, en las secuencias finales de la tormenta y en el retrato que Lang hace de las costumbres de los campesinos bávaros. Existe una copia, en proceso de restauración, en la filmoteca de São Paulo.

1921. DIE VIER UM DIE FRAU (O KÄMPFENDE HERZEN)

Producción: Decla-Bioscop. *Productor:* Erich Pommer. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang, de una obra teatral de Ralph E. Vanloo. *Fotografía:* Otto Kenturek. *Decorador:* Ernst Meiwes y Hans Jacoby. *Interpretes:* Carola Trolle (Florence Yquem), Hermann Boettcher (su padre), Ludwig Hartau (Harry Yquem, su marido), Anton Edthofer (Werner Krafft/William, su hermano), Rudolf Klein-Rogge (Upton), Robert Forster-Larrinaga (Meunier), Lilli Löhrer (doncella), Harry Frank (Bobby), Leonhard Haskel y Paul Rehkopf (dos rateros), Gottfried Huppertz (*maître* de hotel), Hans Lüpshütz (Strolch), Lisa von Marton (Margot), Paul Morgan (encubridor), Gerhard Ritterband (vendedor de periódicos), Erika Unruh, Edgar Pauly. *Duración:* 1.707 metros (aproximadamente 75 minutos).

Argumento: Harry Yquem es un conocido especulador. Un día compra una joya robada para su esposa Florence en una tienda de los barrios bajos, y paga con moneda falsa. En el mismo tugurio, regentado por Upton, aparece el marinero Werner Krafft, hermano de su amigo William. Tanto se parecen los dos hermanos que, cuando por casualidad Yquem encuentra una foto de Werner con una nota de amor en su reverso escrita por Florence, cree que William es el amante de su esposa y les sigue a ambos. Después de una serie de inci-

dentes, todos los personajes se encuentran en la villa de los Yquem.

Los días 18, 19 y 20 de diciembre de 1987 se proyectaron en La Villette de París, en el marco de la exposición Cités-Cinés, las dos películas mudas de Lang recientemente recuperadas: *Hara-Kiri*, que, como ya se ha dicho, fue reconstruida por la cinemateca de Koblenz, y *Die Vier um Die Frau* (conocida también como *Kämpfende Herzen, Corazones en lucha*), hallada en 1986 en São Paulo y restaurada por la filmoteca de Berlín.

Jacques Siclier escribió entonces: «Es un drama policiaco y mundano mal construido (adaptado de una pieza teatral) en el que se reconoce la inspiración rocambolesca de Thea von Harbou y su maniqueísmo —la aportación cinematográfica de Lang reside, sobre todo al principio, en los decorados de estudio bien utilizados, en la creación de una cierta atmósfera urbana y ambigua que anuncia *El doctor Mabuse* por la colusión entre el mundo de las finanzas y los bajos fondos, la sociedad burguesa y los ladrones, los seres con doble apariencia social¹. El *cabierista* Nicolas Saada apostilla: «La multiplicidad de intrigas hace que el film no esté al abrigo de la confusión, pero uno de los aspectos más originales de *Kämpfende Herzen* reside en la utilización de *flash backs* muy osados para la época. Todos tienen relación con el mismo acontecimiento (la noche de bodas de Yquem), especie de "secreto tras la puerta" antes de tiempo².

Sólo añadir que para esta película de intriga compleja y personajes numerosos, Lang volvió a esbozar el tema del doble a través de la presencia de dos hermanos gemelos en la historia, como ya había hecho antes en *Das wandernde Bild*. Y no contó con ninguno de sus técnicos y actores habituales, salvo Von Harbou, Klein-Rogge y la fugaz aparición, en el

¹ *Le Monde*, 18 de diciembre de 1987; reproducido en *Trois lumières*, Flammarion, 1988.

² Nicolas Saada, «Fritz Lang. La chasse aux trésors», *Cahiers du Cinéma*, núm. 404, febrero 1988.

papel de un *maitre* de hotel, de Gottfried Huppertz, compositor que tras otra breve interpretación en *El doctor Mabuse* se convertiría en el autor de las músicas originales que acompañaban las proyecciones públicas de *Los Nibelungos* y *Metrópolis*.

1921. DER MUDE TOD (LAS TRES LUCES)

Producción: Decla-Bioscop. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank (parte alemana) y Fritz Arno Wagner (episodios oriental, veneciano y chino). *Decorados:* Robert Herlth (episodio chino a excepción del palacio imperial), Walter Röhrig (parte alemana a excepción de la colina de sauces) y Hermann Warm (episodios oriental y veneciano, palacio imperial y colina de sauces). *Interpretes:* parte alemana: Bernhard Goetzke (la Muerte), Lil Dagover (la joven), Walter Janssen (el joven), Hans Sternberg (el burgomaestre), Ernst Rückert (el pastor), Max Adalbert (el notario), Erich Pabst (el profesor), Paul Rehkopf (el



Der müde Tod

sacristán), Edgar Klitzsch (el médico), Georg John (el mendigo) / *episodio oriental:* Lil Dagover (Zobeide), Walter Janssen (hombre de Franconia), Bernhard Goetzke (El Mot, el jardinero), Rudolf Klein-Rogge (el derviche), Eduard von Winterstein (el califa), Erika Unruh (Aisha) / *episodio veneciano:* Lil Dagover (Monna Fiametta), Walter Janssen (Giovanfrancesco), Rudolf Klein-Rogge (Girolamo), Lewis Brode (Maure), Lothar Müthel (el confidente) / *episodio chino:* Lil Dagover (Tiao Tsien), Walter Janssen (Liang), Paul Biensfeldt (Ahi, el mago), Karl Huzsar (el emperador), Bernhard Goetzke (arquero del emperador), Max Adalbert (el guarda del tesoro). *Duración:* 2.311 metros (aproximadamente 100 minutos).

Argumento: Una joven intenta salvar a su amante de la Muerte, que ha construido una extraña muralla sin entradas ni salidas en un pequeño pueblo alemán. La Muerte le da a la muchacha tres oportunidades para cambiar el trágico destino de varias parejas con otras épocas y otros lugares. Pero no consigue modificar el destino ni en el Bagdad de 1920, ni en la Venecia del siglo xvii ni en la antigua China. Después, intenta desesperadamente que un anciano, un mendigo y una mujer en un asilo cansada de la vida, le den su vida para salvar así a su amado. Fracasa repetidamente y decide entregarse a la Muerte para poder reencontrarse con el joven en el más allá.

El título original del film, más bello y preciso, es *La muerte cansada*, y de eso trata esta espléndida película muy influida por la corriente romántica alemana: del cansancio de una muerte apesadumbrada y trágica que reniega de su inmisericorde cometido sin poder hacer nada para detenerlo. «¿Ves por qué estoy cansada de mi trabajo? ¿Soy invencible?», le dice la Muerte (excelente y grave Bernhard Goetzke, uno de los mejores actores con que contó Lang en los años veinte, nervioso fiscal Von Wenck en *El doctor Mabuse* y trovador de baladas en *Los Nibelungos*) a la joven campesina cuando no puede impedir llevarse con él a un recién nacido en uno de los momentos más impactantes de la película (la Muerte coge al pequeño en brazos, desaparece del encuadre y Lang monta

a continuación un plano de la madre llorando desconsolada). *Las tres luces* trata de esa invencibilidad a través de tres historias autónomas que comparten, como nexo de unión, una situación idéntica y a los mismos actores: Goetzke, o sea la muerte, se metamorfosea en personajes determinantes del drama, mientras las sucesivas parejas de amantes que encuentran sólo la tristeza, la desolación y la muerte están interpretadas por los mismos Lil Dagover y Walter Janssen del prólogo alemán.

La historia de la primera vela, un relato aventurero y folletinesco muy del gusto languiano, se ubica en la ciudad de los creyentes, Bagdad, y presenta de forma escueta los amores de la hermana del califa con un europeo, la batalla que éste libra contra las hordas árabes y su muerte final enterrado en un jardín cuyo vigilante es la misma Muerte. La segunda historia, un complot romanticista y decididamente crepuscular, se desarrolla durante el carnaval veneciano, en el siglo XVII, y presenta una estructura argumental más elaborada: las intrigas palaciegas, la presencia del dictatorial Consejo de los Catorce y la mano trágica del destino (es la misma protagonista, Monna L'iametta, la que mata por equivocación a su amante Giovanfrancesco) le otorgan una densidad que convierte este corto segmento en el más ilustrativo de la tesis de la película: el amor es más fuerte que la muerte, aunque a veces ambos conceptos se metamorfoseen en forma de pirueta inflexible. Y la tercera, la más fantástica, tiene como escenario la China antigua y como personajes una candorosa pareja de amantes, ayudantes de un mago, cuya idílica relación será rota por el emperador. Lang da rienda suelta en este tercer episodio a su poder fabulador: una alfombra voladora, un ejército en miniatura, un caballo diminuto, dos guardias que se convierten en tocinos, un corcel volador y, especialmente, el poder de una varita mágica que transforma a la pareja en una estatua y un tigre para esconderse de sus enemigos..., pero la Muerte, que ha tomado la forma del arquero imperial, dispara su flecha contra el tigre mientras la estatua llora por sus ojos pétalos y destrozados.

Las tres luces, en cuya idea argumental es posible rastrear la influencia del Dreyer de *Páginas del libro de Satán*, 1919 (allí

era el demonio quien visitaba sendas páginas de la historia, cansado y abatido como la Muerte languiana, a la búsqueda de alguien a quien no poder tentar y ganar con ello el perdón de Dios), y en el episodio veneciano, reminiscencias del guión que Lang escribió para *Die Pest im Florenz*, cierra su preciosa estructura circular volviendo al pueblo alemán donde Lil Dagover aún intenta salvar la vida de su prometido. No es posible imaginar planos más desoladores como los que enfrentan a la desesperada protagonista con un anciano, un mendigo y una mujer que dice estar cansada de la vida: todos, seres sin futuro, se apegan a lo poco que les queda y niegan prestarse a ser los sustitutos del joven sentenciado por la Muerte. Un incendio fortuito ofrece la última posibilidad a la muchacha otro recién nacido ha quedado atrapado en la casa en llamas, puede ser la víctima que libere al protagonista. Pero en el último instante, Lil Dagover entra en el edificio y salva al protagonista. La casa se derrumba pasto del fuego y la joven se reencuentra con la Muerte, que la lleva a reunirse con su amado. Como diez años después hará David Gray en el *Vampyr* dreyeriano, la pareja de *Las tres luces* salen de sus cuerpos para fundirse en sobreimpresión. Y la Muerte se los llevó, unidos en el último y definitivo abrazo. A nosotros nos quedará, en el recuerdo, la imagen de la luna llena con la silueta de un búho recortada en su círculo, las velas que se consumen inexorablemente al final de cada historia, la desnudez y enormidad de los decorados que Lang mandó construir, la estatua que llora la muerte de su amante o ese repetido plano de unas largas escaleras por las cuales los personajes suben a su destino: la gran escalinata detrás de la muralla que da acceso al mundo de la Muerte, la escalera de troncos que debe subir el infiel perseguido por los guerreros del califa, o la blanca escalera de la palaciega Venecia en la que es asesinado el mensajero que lleva la misiva de amor de Monna L'iammentta.

1922. DR. MABUSE DER SPIELER (EL DOCTOR MABUSE)

1.ª parte: *Dr. Mabuse der Spieler — Ein Bild der Zeit.*

2.ª parte: *Inferno des Verbrechens — Menschen der Zeit.*

Producción: Ullstein, Uco-Film, Decla-Bioscop, UFA. *Productor:* Erich Pommer. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang, de la novela de Norbert Jacques. *Fotografía:* Carl Hoffman. *Decorados:* Otto Hunte y Carl Stahl-Urach (algunas filmografías también citan a Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht). *Veruario:* Vally Reinecke. *Intérpretes:* Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Aud Egede Nissen (Cara Carozza), Alfred Abel (conde Told), Gertrude Welcker (condesa Lucy Told), Bernhard Goetzke (fiscal Von Wenck), Robert Forster-Larrinaga (Spoerri), Paul Richter (Edgar Hull), Hans Adalbert von Schlettow (el chófer), Georg John (Pesch), Greta Berger (Fine), Julius Falkenstein (Karsten), Lydia Potechina (la Rusa), Anita Berber (bailarina), Julius Hermann (Schramm), Paul Binsfeldt, Karl Platen, Edgar Pauly, Gottfried Huppertz. *Duración:* (I) 3.496 metros (aproximadamente 135 minutos); (II) 2.560 metros (120 minutos).

Argumento:

(I) El doctor Mabuse es un genio del crimen que se sirve de sus poderes hipnóticos. Roba un importante contrato comercial entre Holanda y Suiza que le sirve para hacer bajar las cotizaciones de la Bolsa y apoderarse de una enorme fortuna. Después sigue con su especialidad: participa en partidas de cartas clandestinas, en las que gana al resto de jugadores hipnotizándoles. El joven Edgard Hull, una de sus víctimas, pide ayuda al fiscal Von Wenck, que inicia las investigaciones. Mabuse no duda en obligar a su amante Cara a que seduzca a Hull. Durante una redada en un casino clandestino, Hull es asesinado y Cara detenida por la policía. Mabuse, por su parte, asiste a una fiesta en casa de los condes Told, hipnotiza a su anfitrión para que haga trampas y secuestra a su esposa.

(II) Cara, instigada por uno de los hombres de Mabuse, se suicida en la celda tomando un frasco de veneno. El conde



Doctor Mabuse, el jugador

Told pide ayuda a Wenck y comete el error de llamar a Mabuse, cuya tapadera social es la de psicoanalista, para que le trate médicamente. Told va enloqueciendo mientras Wenck estrecha el círculo en torno a Mabuse y su banda. Told, que no sabe nada del verdadero paradero de su esposa, se suicida al creer que le encerrarán en un manicomio. Mabuse consigue escapar del asalto a su mansión por el ejército y la policía. Spoerri, uno de sus hombres, le confiesa a Wenck que puede estar escondido en el tugurio donde falsifican moneda. Cuando irrumpen en el lugar, Mabuse es un ser enloquecido víctima de los fantasmas de sus víctimas.

El doctor Mabuse adapta, con muchas licencias personales, el relato de Norbert Jacques publicado primero como serial en el *Berliner Illustrierten Zeitung* y después como novela. La importancia de este largo film de aproximadamente cuatro horas y media de duración¹, dividido en dos partes, al gusto de la

¹ Según las diferentes filmografías consultadas, el metraje estimado del film puede ser de 195, 207, 245 o 255 minutos, siempre en relación a las copias que se conservan en la actualidad. La duración de la película en el mo-

época (en Alemania se estrenaron los dos episodios simultáneamente, aunque en Francia se desmenuzó en ocho), no es, hoy, difícil de calibrar. Constituyó uno de los éxitos más importantes en la carrera de Lang, lo que le otorgó carta blanca para realizar a continuación las costosas *Lar Nibelungos* y *Metropolis*; fue uno de los films alemanes más exportables de la época y definió de forma nada disimulada el estado latente de la Alemania de entreguerras. Rudolf Klein-Rogge, el excelente actor encargado de dar vida a Mabuse en esta película y en la primera secuela realizada por Lang en 1932, dijo del personaje: «Es el revelador de una Europa en desintegración, provisto de todos los conocimientos y de todos los descubrimientos peligrosos de la civilización producidos por su continente. Mabuse se rebela conscientemente para abrir una brecha en la uniformidad moral de su época, más que desear un provecho material. Quiere ser motor, creador de la destrucción. En una palabra, desea lo que en nuestra época ha pasado del individuo a la colectividad: el poder. Es un romántico del mal. Pero de hecho no es un verdadero romántico»².

Esta definición del genio del crimen, hipnotizador, psicoanalista, jugador y mago de los disfraces es acertado, pero sólo en parte. Porque a pesar de que en el bloque final de *Inferno*, concretamente a partir del momento en que se manifiesta el desecho amoroso de Mabuse hacia Lucy Told, Lang potencia los elementos más desesperanzados y ocasionalmente trágicos del personaje; es obvio que *El doctor Mabuse* ilustra, sin radiografiar en profundidad porque prefiere el apunte y el boceto al retrato terminado (éste ya no tiene misterio), el posible nacimiento de un ideario totalitario, el nazismo, en una sociedad desencajada y sin rumbo, una sociedad en la que las clases altas buscan afanosamente evasión en casas de juego clandestinas y las clases más humildes malviven entre callejuelas tortuosas sin posibilidad de cambio. «Soy como un estado dentro

mento de su estreno podría ser de cerca de cinco horas. La copia que emitó TVE el mes de mayo de 1990, con la dudosa música sincronizada de Konrad Elfers, no llegaba a las tres horas.

² Declaraciones de Rudolf Klein-Rogge recogidas en el libro colectivo de Grafe, Patalas, Prinzler y Syr, *Fritz Lang*, Rivages/Cinéma, 1985.

de otro estado, con el que siempre he luchado», dirá Mabuse hacia el final de la película.

Para Lang, su díptico era el documento de una época; de hecho, la primera parte, *Dr. Mabuse el jugador*, se apostilla *Retrato de una época*, mientras que la segunda, *Inferno de crímenes*, lleva como subtítulo *Hombres de una época*. Hoy sigue siendo válida esta definición, y no solamente desde una perspectiva social, que parece ser lo único en interesar a historiadores de muy distinto signo. *El doctor Mabuse* trata también del expresionismo como forma, sirviéndose de sus contrastes de luces y sombras, apartándose de su concepto escenográfico (los decorados de los barrios bajos tienen algo de exarcebado realismo, el mobiliario de la casa de los Told es de estética casi futurista, el decorado circular del Petit Casino es mágico e ilusorio) y poniendo en boca del mismísimo Mabuse una posible definición sobre esta corriente artística, definición hecha por un Lang que nunca se consideró expresionista: el conde Told le pregunta: «¿qué opina del expresionismo?», y el criminal le contesta: «el expresionismo es un juego. ¿Por qué no? Hoy en día todo es un juego».

Si, por lo que conocemos de los comienzos de Lang, *Die Spinnen* se modulaba sin problemas en la fórmula del serial, si *Hara-Kiri* buscaba ante todo la contención del tono y la forma, y si *Las tres luces* quería armonizar la lógica autónoma de tres relatos, *El doctor Mabuse* es, además de la más narrativa en el sentido clásico del término, la primera propuesta lingüística decididamente arrolladora e innovadora, que sabe oscilar entre los diversos elementos genéricos (el policiaco, el fantástico, el serial, el melodrama) consiguiendo un estilo propio que la convierte, en mi opinión, en la más preciada muestra del período mudo del autor junto a la posterior *Spione*. Lang da rienda suelta a su gusto por las sobreimpresiones manejadas como leve puntuación o como auténtico desencadenante de las reacciones de los personajes: el rostro de Mabuse apareciendo sobre el plano general de la lonja de la Bolsa vacía y desordenada tras la crisis, la partida de cartas de Told con los fantasmas de su imaginación, la palabra Melior (un barranco al que se dirige el hipnotizado Wenck en un automóvil) marcando las imágenes de la frenética carrera hacia la muerte,

la caravana árabe que aparece ilusoriamente en el teatro donde Mabuse hace sus demostraciones de sugestión de masas (Lang también sugestiona al público mediante los trucos de la técnica cinematográfica) y las aterradoras visiones que tiene Mabuse de todas sus víctimas en la secuencia final. También manifiesta su atracción por el delirio: en las primeras imágenes del film³, Mabuse le pregunta molesto a su secuaz Spoerri (una especie de mayordomo de apariencia malsana, siempre luciendo unas enormes ojeras) si ha vuelto a tomar cocaína, a lo que éste le contesta que si le despiden se volará la cabeza; en el tiroteo final, Spoerri sólo dispara después de esnifar cocaína; los hombres que cuentan y guardan el dinero falsificado por Mabuse son un grupo de ciegos. Y por las imprevistas rupturas de tono: para presentar la ascensión social de Emil Schramm, personaje que no tiene peso específico en la acción (al menos en los montajes existentes), Lang se molesta en insertar varios planos de su pasado como vendedor ambulante, funcionario, artesano y finalmente propietario de varios garitos de juego en medio de una secuencia entre Hull y Wenck.

El doctor Mabuse asume, por vez primera en el cine languiano, un punto de vista metódicamente documental: las acciones de la banda de Mabuse (el robo en el tren del contrato comercial, el atentado con explosivos a la oficina de Wenck, la muerte de uno de sus miembros arrestados por la policía) y, sobre todo, el asalto final a la casa de Mabuse (construido escénicamente a partir de los recortes de diario que Lang guardaba del caso Fort Chavrol, una batalla campal entre una banda de ladrones de coches y la policía de París), respiran esa cuidada sensación de veracidad que no deja de resultar enigmática en una película que se nutre de la hipnosis, la sugestión y el enmascaramiento (Mabuse se disfraza para sus apariciones, Wenck no duda en hacer lo mismo para localizarlo), es decir, de la fantasía.

Por último, y como ya ocurría en *Die Spinnen*, *El doctor Ma-*

³ El inicio original mostraba un montaje muy rápido de imágenes de asesinatos, batallas, revueltas y huelgas históricas. Fue eliminado poco después de su estreno.

buse posee una primera parte más gráfica y trepidante, mientras que en la segunda opta por concentrarse en la evolución de los sentimientos de los personajes, apareciendo entonces los rasgos trágicos que tienen de furtiva humanidad a la historia: Cara Carozza asume su muerte por amor a Mabuse, éste se enamora de la condesa Told y la retiene, aunque reconoce sus equivocaciones, y el conde, el personaje más extraño (latente-mente homosexual según Lotte Eisner), se va volviendo loco víctima del miedo, la soledad, el alcohol y los fantasmas que le inculca Mabuse, afrontando finalmente el suicidio como Cara. Su aparición en la calle lluviosa mirando hacia la ventana de Wenck, poco después de que Mabuse le humille en su propia casa y secuestre a su esposa, es uno de los momentos más bellos y terribles de este relato de jugadores, infiernos y máscaras.

1923-24. DIE NIBELUNGEN (LOS NIBELUNGOS)

1.^a parte: *Siegfried*.

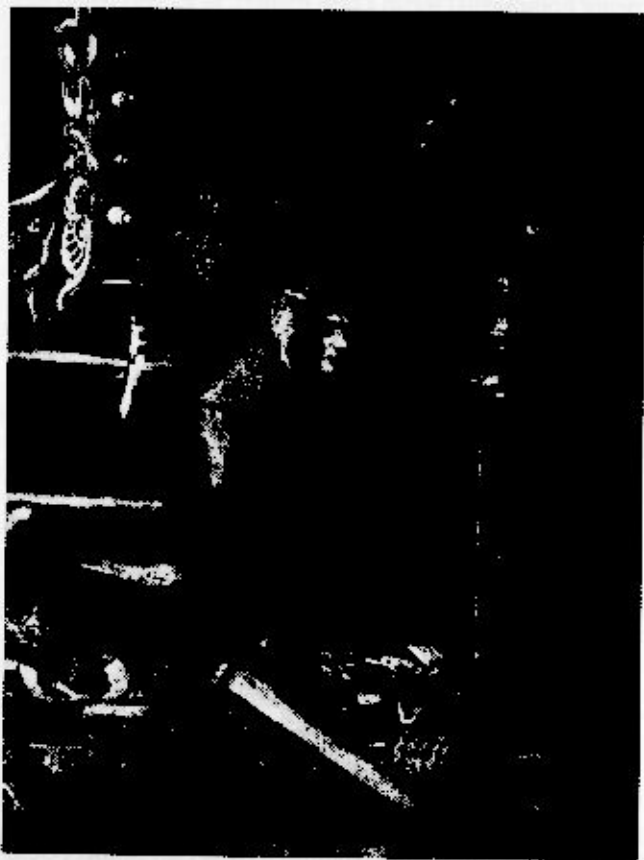
2.^a parte: *Kriemhilds Rache*.

Producción: Decla-Bioscop/UFA. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang, según la leyenda de los nibelungos y las sagas nórdicas. *Fotografía:* Carl Hoffman, Günther Rittau y Walter Ruttmann (para la secuencia del sueño del halcón). *Música:* Gottfried Huppertz. *Decorados:* Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht. *Vestuario:* Paul Gerd Guderian (muerto durante el rodaje de la primera parte), Aenne Willkom y Heinrich Umlauff (para las ropas, corazas y armamento de los hunos). *Interpretes:* Paul Richter (Siegfried), Margarete Schön (Kriemhild), Rudolf Klein-Rogge (Atila, rey de los hunos), Georg August Koch (Hildebrand), Theodor Loos (rey Gunther), Bernhard Goetzke (Volker von Alzey), Hanna Ralph (Brunhild), Hans Adalbert von Schlettow (Hagen Tronje), Georg John (Mime, el herrero, y Alberich, el nibelungo, en la primera parte; Blodel, en la segunda), Gertrud Arnold (reina Ute), Rudolph Rittner (Rüdiger), Hans Carl Müller (Gereon), Erwin Biswanver (Giselher), Hardy von François

(Dankwart), Frieda Richard (conferenciante). *Duración:* (I) 3.216 metros (aproximadamente 129 minutos); (II) 3.576 metros (142 minutos).

Argumento:

(I) Siegfried se dirige al castillo del rey Gunther, con la intención de pedirle la mano de su hermana Kriemhild. Por el



Los Nibelungos (1923-24)

camino se enfrenta con el dragón Fafnir, le da muerte y se baña en su sangre para hacerse invulnerable; pero una hoja de tilo caída sobre la espalda deja desprotegida una parte de su cuerpo. Para desposar a Kriemhild, Siegfried debe ayudar a Gunther a conseguir la mano de la aguerrida Brunhild. Invisible gracias a su capa mágica, ayuda a Gunther a vencer en las pruebas físicas a Brunhild; después adopta la forma del rey para seducir a la mujer. Pero al enterarse de la verdad, Brunhild le pide a Gunther que ordene matar a Siegfried. El corpulento y tuerto Hagen Tronje le clava una lanza en el único punto vulnerable. Siegfried es llevado al castillo; junto a su cadáver, Brunhild se suicida y Kriemhild parte de las tierras de su hermano dispuesta a vengarse.

(II) Rüdiger, uno de los más fieles vasallos del caudillo de los hunos, Atila, llega al castillo del rey Gunther para pedir la mano de Kriemhild en nombre de su soberano. Kriemhild acepta y se dirige hacia el imperio de los bárbaros hunos. Allí es desposada por Atila y tienen un hijo. Kriemhild manda venir a sus hermanos, que llegan acompañados de Hagen Tronje y el resto de nibelungos. Ordena la matanza de todos, pero sus hermanos y el asesino de Siegfried se hacen fuertes en el castillo de Atila. Hagen mata con su espada al hijo de Kriemhild y ésta le mata a él tras no poder impedir la muerte de sus hermanos. Los nibelungos han sido aniquilados; Atila llora la pérdida de su tan querido hijo, y Kriemhild, una vez saciada su sed de venganza, se desploma en el suelo.

«En el nombre de Siegfried que fue asesinado y cuyo asesino aún vive. Recordad cómo murió Siegfried.»

(Del inicio del canto primero de *Kriemhilds Rache*.)

Los Nibelungos es la historia de una muerte y de su venganza. La dramaturgia está articulada en función de ello, más que en un mero interés por cantar las gestas del alemán antiguo o en investigar en profundidad en las raíces de las culturas nórdicas. Lang declaraba que la película le interesaba sólo desde un

plano decorativo, y puede que tenga razón en el sentido más superficial de la palabra. Ciertamente es que los personajes están algo deslabazados (más si nos atenemos a las masacradas versiones que han ido circulando en los últimos tiempos), algunas situaciones alargadas y otras privadas de pleno desarrollo. Ciertamente es, también, que los magnificentes decorados del castillo de Worms o las mismas grutas angostas y oscuras de la ciudad de los hunos, cobran a momentos más importancia que el periplo infernal que vive Kriemhild en su deseo de venganza o el brote de pasión que nace entre ella y el dorado Siegfried. Pero *Los Nibelungos*, fuente de inagotables placeres a cada nueva visión, tiene un halo fantástico y una atmósfera crispada, tonos antagónicos que Lang mueve con habilidad, que la convierten en una obra magnética, envolvente, sorpresiva.

Lang había visitado prostibulos y fumaderos de opio mexicanos (*Halbblut*), casa de geishas japonesas (*Hara-Kiri*), la civilización inca y las islas Malvinas (*Die Spinnen*), una ciudad árabe, otra china y la Venecia carnavalesca (*Las tres lucas*) y un sórdido Berlín (*El doctor Mabuse*). Ya le tocaba acoplar su fantasía en un territorio más acotadamente germánico, pero con las suficientes licencias, y también distanciamiento, que le permitieran desarrollar su discurso personal (llámese ético, moral o arquitectónico) sin servidumbre alguna. La buena acogida dispensada a *El doctor Mabuse* le había colocado en inmejorable situación en el seno del cine alemán. Lang era una estrella, cuando los directores aún podían aspirar a serlo, y se benefició de ello. *Los Nibelungos*, síntesis en imágenes de leyendas escandinavas, relatos de bardos alemanes, el poema *La canción de los Nibelungos*, diversas adaptaciones teatrales, la trilogía de Karl de la Motte y la obra de Richard Wagner, también.

Impacta en primer lugar una extraña configuración épico-poética que se nutre de bosques neblinosos, sangre de dragones, hombres con coronas de espinas que saben volverse invisibles gracias a una capa trenzada, enanos barbudos que aguantan una marmita repleta de joyas (y que se convierten en figuras de piedra cuando Siegfried mata al ponzoñoso Nibelungo Alberich), castillos que gobiernan empinadas montañas

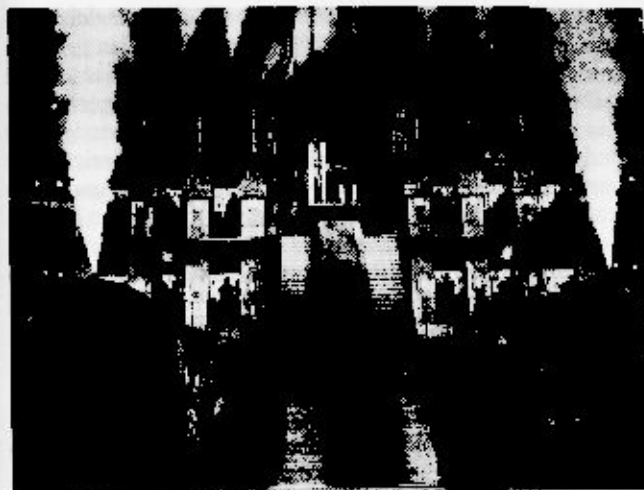
rocosas, el mar de llamas que protege la fortificación de Brunhild, el puente levadizo casi sobrenatural que da acceso al castillo del rey Gunther, las cavernas que dejan entrever por sus muros la forja de delicadas coronas, las monedas del tesoro de los Nibelungos descendiendo hasta el fondo del mar, la sombra del invisible Siegfried cruzando por encima de las sombras de los demás personajes, la pasarela de troncos sostenida por centenares de soldados por la que desciende Brunhild desde el barco hasta tierra, la lucha nada desnivelada entre Siegfried y el dragón Fafnir (ingeniosamente construido por Karl Vollbrecht), las primitivas pruebas olímpicas que dirimen la rivalidad entre Gunther y Brunhild (lanzamiento de piedra, salto de longitud y lanzamiento de jabalina), la imagen del corpulento Hagen Tronje arrojando su mortífera arma hacia el único punto vulnerable de Siegfried, los ojos siempre desorbitados y el rostro exageradamente maquillado de Kriemhild, el casco bárbaro del mismo Tronje, los movimientos sinuosos de los hunos acechando a sus enemigos, los troncos del castillo de Atila desplomándose pasto de las llamas. Cada uno de estos elementos está expresado en su más genuina pureza escénica, envolviendo la tragedia y convirtiéndola finalmente en algo bello y cercano. Lang no enjuicia los actos de ningún personaje, otorgando la misma solemnidad y comprensión a la vengativa Kriemhild, que es capaz de aniquilar dos pueblos para saciar su venganza, y al asesino Tronje, al desdichado y fiel Gunther y al desgraciado caudillo Atila. Convierte una leyenda en sustrato de sus obsesiones íntimas y recorre con su cámara parajes aún más irreales que la ciudad de Metrópolis o el suelo lunar de *La mujer en la luna*. La virtud de *Los Nibelungos* es que, aun poseyendo elementos de leyenda antigua, de relato fantástico y de personal enfebrecimiento languiano, se revela una historia casi cotidiana. El mejor ejemplo de este tratamiento se encuentra en la pelea con el dragón, uno de los momentos más intensos de la película: Lang filma las evoluciones del gigantesco animal como si realmente creyera en él y su triste destino, recoge su última agonía, el baño de Siegfried en la sangre que mana de su profunda herida, la cola del dragón moribundo golpeando un árbol en el último estertor, y la caída de una hoja de tilo sobre

la espalda mojada en sangre caliente de Siegfried, como si se tratara de una sinfonía brutal por la supervivencia. Para conseguir la preciada inmortalidad, Siegfried debe matar al dragón, pero ¿de qué sirve su muerte si la hoja de tilo deja vulnerable ese punto que Tronje atravesará con su lanza? *Los Nibelunges* nos habla de las jugadas del destino y de una calculada venganza amorosa, con la convicción de un poeta romántico y de un creador de nuevos e intransferibles mundos dominados por decorados ancestrales y criaturas humanas con el corazón sempiternamente destrozado.

En noviembre de 1990, como pórtico a la cuarta edición del Festival de Cine de Barcelona, se presentó en el Gran Teatro del Liceo barcelonés la copia más completa que existe en la actualidad de *Los Nibelunges*, pacientemente restaurada por Enno Patalas y con la música original de Gottfried Huppertz reconstruida por Berndt Heller, especialista en estas lides. El metraje se corresponde bastante con el original exhibido en su momento, aunque Patalas, conservador de la filмотeca de Munich desde 1973, sigue hoy trabajando con nuevos planos encontrados de la primera parte. El cine de Lang sigue estando en perpetuo movimiento y descubrimiento.

1926. METROPOLIS (METRÓPOLIS)

Producción: UFA. *Productor:* Erich Pommer. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Karl Freund, Günther Rittau y Eugene Schüfftan (para los efectos especiales). *Música:* Gottfried Huppertz. *Decorados:* Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht y Walter Schultze-Middendorf (para las esculturas). *Vestuario:* Aenne Willkom. *Interpretes:* Brigitte Helm (María/el robot), Alfred Abel (John Fredersen), Gustav Froelich (Freder Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (el científico Rotwang), Heinrich George (Grot), Theodor Loos (Joseph/Josaphat), Erwin Bishanger (núm. 11.811), Fritz Rasp (el hombre de negro), Olaf Storm (Jan), Hanns Leo Reich (Marinus), Heinrich Gotho (maestro de ceremonias), Margarete Lanner, Georg John, Max Dietze, Walter Kühle, Arthur Reinhard, Erwin Vater, Greta Berger. *Duración:* 4.189 metros



Metropolis (1926)

(aproximadamente 170 minutos); versión abreviada para Estados Unidos: 3.170 metros (120 minutos); versión restaurada por Enno Patalas: 3.580 metros (143 minutos); versión de Giorgio Moroder: 83 minutos.

Argumento: En la lujosa ciudad de Metrópolis del año 2026, los obreros viven y trabajan diez pisos bajo tierra. Intentan sublevarse, pero la joven María les tranquiliza hablándoles de un futuro más apacible donde gobernará el amor. John Fredersen, el amo de la ciudad, ordena al científico Rotwang que le dé a un robot las facciones de María, para llevar a los obreros a una rebelión suicida. Influidos por el androide, los habitantes del subsuelo empiezan a destruir su propio mundo. María logra escaparse del laboratorio de Rotwang y, con la ayuda del hijo de Fredersen, el único miembro de la clase superior que ha tomado conciencia de la injusta situación, logra salvar a todos los niños. Rotwang muere en su lucha con Freder Fredersen, y éste hace de mediador entre su padre y el capataz de los obreros.

El día 4 de octubre de 1924, cinco meses después del estreno de la segunda parte de *Los Nibelungos*, Fritz Lang, Erich Pommer y dos directivos de la UFA partieron en barco hacia Estados Unidos, con la intención de supervisar la apertura de varias oficinas de la compañía en Nueva York, estudiar los métodos de trabajo de las grandes productoras americanas y cerrar una serie de provechosos tratos con la Paramount y la Metro Goldwyn Mayer. Al llegar por mar y de noche a Manhattan y divisar la arquitectura de sus rascacielos, sin duda sorprendente para cualquier europeo, Lang empezó a concebir las líneas visuales de *Metrópolis* (y no la película entera, como se ha reseñado en varios trabajos sobre el cineasta: tres meses antes, en junio de ese mismo año, Lang y Von Harbou ya habían ultimado el argumento del film).

El cine alemán vivía un proceso de expansión más que adecuado para que la UFA decidiera arriesgarse en lo que sería su primera gran superproducción. Gracias al acuerdo con la Paramount y la Metro, que establecía la distribución de cuarenta películas de estas dos compañías en territorio alemán y, recíprocamente, la distribución de todo el material de la UFA en los cines americanos, se pudo poner en marcha la costosa producción de *Metrópolis*: Paramount y Metro ofrecieron un fuerte crédito a la UFA, sin el cual Erich Pommer y sus socios no habrían podido levantar una película que costó casi cinco millones de marcos, se rodó en 310 días y 60 noches del 22 de mayo de 1925 al 30 de octubre del año siguiente y contó con el concurso de 36.000 extras, de los cuales 750 eran niños y niñas y 1.100 llevaban las cabezas rapadas para las escenas iniciales¹.

Como empresa comercial que era, los máximos responsables de *Metrópolis* colaboraron en todo lo posible para hacer más rentable la propuesta que, con todo, se saldó con importantes pérdidas para la UFA (Lang y Pommer abandonaron la compañía inmediatamente). Así, casi al mismo tiempo que

¹ Todos estos datos están extraídos de las clarificadoras cronologías sobre la película y su época establecidas por Bernard Eisenschitz y Enno Patalas en el libro *Metropolis. Image d'un tournage*, Centre National de la Photographie-Cinémathèque Française, 1985.

concluía el rodaje del film, von Harbou publicó en la editorial berlinesa August Scherl GmbH una novela inspirada en la película, cuyos primeros cien ejemplares llevaban las firmas autógrafas de la escritora y Lang. Y, tras la *première* mundial en Berlín, el 10 de enero de 1927, la película apareció de inmediato en las pantallas estadounidenses, eso sí, en una versión a cargo de Channing Pollock que eliminaba unos 50 minutos sobre el metraje original (es también la que se exhibiría en Alemania a partir del mes de agosto con algunas leves modificaciones; habrían de pasar seis décadas para que el concienzudo Enno Patalas reconstruyera la versión más cercana a la ideada por Lang).

Metrópolis, film cuya arquitectura visionaria ha ejercido una notable influencia en la historia del cine (mucho más, sin duda, que *Blade Runner*, película de mítica forzada), es una obra eminentemente visual: el alucinante reloj que sólo marca las diez horas de las jornadas de trabajo, las coreografías propias de los obreros trabajando en las entrañas de la tierra, las simetrías que provocan las entradas y salidas de la fábrica de cada grupo, el movimiento cadencioso del robot, los contrastes de dos espacios concebidos de la misma forma opresiva que la sala de máquinas del subsuelo y los jardines eternos de *Metrópolis*, la danza de los aviones sobre la ciudad, las figuras que forman los miles de extras en la evocación de la Torre de Babel, la utilización de la luz de la linterna cuando Rotwang secuestra a Maria en las grutas, la multitud de niños intentando subir al emplazamiento del gong mientras el agua inunda la calle, la nueva Maria encorvándose como si fuera el jorobado de Notre Dame, las visiones demoníacas del dios Moloch que tiene Freder cuando estallan varias tuberías de la fábrica, la apariencia siniestramente noctámbula del barrio alegre de Yoshiwara, o la analogía entre la imagen antes citada de los niños con los brazos alzados intentando salvarse de la inundación y la de los hombres del cabaret vitoreando al robot con facciones de la virginal Maria.

Esa imaginativa concepción estética, que obviamente debe tanto a la fértil imaginación de Lang como al trabajo de su habitual equipo de decoradores, la creativa iluminación de Freund y Rittau y la calidad de los efectos especiales de Euge-

ne Schüfftan, no funciona en paralelo con el propio sustrato temático del film, como en varias ocasiones se ha apuntado. La relación entre John Fredersen y el científico Rotwang perturbada por el amor que este último sentía hacia la esposa del amo de la ciudad, muerta al dar a luz a Freder (que proporciona a la película la densidad de algunos temas languianos como la culpabilidad, la venganza y la locura), o el asumido cristianismo que se apodera de la iconografía del film (los mítines de Maria se realizan en una suerte de catacumbas con decorados de cruces) fluyen armoniosamente con esa división arquitectónica de la ciudad o las visiones alucinantes que por unas u otras razones sufren los personajes. Pero lo que indudablemente no funciona, y no sólo porque Lang ya no se lo creyera en el momento de rodarlo (lo atribuía a Von Harbou, pero se hacía tan responsable como ella por haberlo realizado), es esa visión ingenua de la aproximación entre el capitalista y el obrero, entre la mente y las manos, a través del hijo del primero que ha comprendido los problemas del segundo, o sea, el corazón. Lang demuestra entonces que su tratamiento del tema carece de fundamento ideológico concreto, por mucho que su textura aparente sea humanista, y roza la abstracción de anteriores y futuros trabajos. Puede que si se hubiera decidido a poner en la película algunas ideas decididamente límite que desechó durante el rodaje, como una batalla entre la ciencia moderna y la magia ocultista representada por imágenes distorsionadas de puentes destruidos e iglesias góticas de las que salían fantasmas y espíritus demoníacos, o, sobre todo, la partida del joven Freder hacia las estrellas tras solucionar las enemistades sociales², *Metrópolis* no respiraría hoy esa sensación entre inocente y maquinal sobre un futuro vocacionalmente imperfecto. Quizá el film sea, lo que Pictra Grafe³ define como «un prodigio de arquitectura fantástica animada, una pesadilla de constructor de células llenas de

² Ese viaje sideral, que según Lang no funcionaba en el guión, sería dos años después el punto de partida de *La mujer en la luna*.

³ Pictra Grafe en el volumen colectivo *Fritz Lang*, Rivages/Cinéma, 1985.

humo donde el agua salpica el asfalto como sangre por los poros».

Unas consideraciones finales sobre la versión perpetrada por el músico Giorgio Moroder en 1984, sin duda la más popular en el peor sentido de la palabra. Está bien que hayan utilizado los virados más ortodoxos (azul para la ciudad exterior y la fábrica, rojizo para las visiones de Moloch, sepia fuerte para los interiores, marrones algo más suaves para el laboratorio y las dependencias de Rotwang), aunque al final se confundan todos los tonos y no sigan la lógica pretendidamente anunciada al principio. Tampoco es molesta la colocación de fotos fijas del rodaje, pero sí que reencuadren sobre ellas con zooms. Ya es más grave que el moderno e inepto Moroder se dedique a poner luces de neón en algunos de los artículos del laboratorio de Rotwang. Y resulta absolutamente irritante que, existiendo copias más completas, Moroder y su equipo hayan montado una versión de tan sólo 83 minutos. Sobre la música seleccionada, mejor correr un tupido velo: si las imágenes de *Metrópolis* deben acompañarse de canciones entre el AOR, el sinfonismo más caduco y el pop edulcorado interpretadas por gente como Jon Anderson, Freddie Mercury, Pat Benatar y Bonnie Tyler para encontrar su eco entre las generaciones más jóvenes, mejor que la película de Lang siga siendo desconocida. Tamaña aberración no justifica los pretendidos intereses y convierte la visión de *Metrópolis* en una pesadilla auditiva.

1927. SPIONE (SPIONE)

Producción: Fritz Lang-Film para la UFA. *Productor:* Fritz Lang. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner. *Música:* Werner H. Heymann. *Decorados:* Otto Hunte y Karl Vollbrecht. *Interpretes:* Rudolf Klein-Rogge (Haghi), Gerda Maurus (Sonja), Willy Fritsch (núm. 326), Lupu Pick (doctor Masimoto), Fritz Rasp (coronel Jellusic), Graighall Sherry (Jason, jefe de la policía), Hertha von Walther (lady Leslane), Lien Dreyers (Kitty), Louis Ralph (Mortier), Paul Hörbiger (Franz), Julius Falkenstein (gerente del

hotel), Georg John (conductor del tren), Grete Berger, Hermann Vallentin. *Duración:* 4.364 metros (aproximadamente 180 minutos).

Argumento: Haghi es un poderoso criminal que dirige una organización de espías utilizando como tapadera su banco. Tremaine, el agente gubernamental número 326, intenta desarticular la banda. Haghi envía a una de sus más preciadas agentes, Sonja, para que termine con él, pero ella se enamora perdidamente del agente. Decide desaparecer de su vida, amenazada por Haghi, pero tras una serie de chantajes, robos de valiosa información, suicidios de agentes engañados y asesinados, Sonja ayuda al número 326 a desenmascarar al criminal. Tras una furiosa batalla en el banco de su propiedad, Sonja y la policía aparecen en el teatro de variedades donde Haghi, disfrazado de payaso y en realidad un agente doble, realiza su última función.

Como si Lang hubiese querido recuperar el inicio cortado de *El doctor Mabuse*, *Spione* arranca con un furioso encadenado



Spione (1927)

de robos y asesinatos, montados con la desesperación de los jefes de la policía y del servicio secreto. Un preciso rótulo inicial define la situación: los espías y agentes secretos habían convertido la ciudad en un campo de batalla durante la posguerra. A continuación, a modo de golpe de efecto casi teatral, Lang presenta a la mente criminal que ha reducido Berlín a un hervidero de asesinos, agentes dobles y chantajistas de toda ley: un policía exclama «¿quién puede estar detrás de esta cadena de asesinatos?», y Lang coloca un primer plano del personaje, Haghi (la interpretación más mesurada de Rudolf Klein-Rogge), diciendo directamente a la cámara: «yo». A partir de este momento, todo es posible y creíble en el hilo argumental de *Spione*, película de la que Hitchcock aprendió muchísimo para sus historias de intriga realizadas en Inglaterra (toda la parte de la colisión del tren y la búsqueda de supervivientes parece inspirar un pasaje similar en *El agente secreto*, de la misma forma que el desenlace final en el teatro posee idéntica atmósfera y tensión que la secuencia del circo que cierra *Murder* o la muy celebrada secuencia del teatro de 39 escalones).

Con ello no quiero restarle méritos, ni mucho menos, al gran Hitchcock, cuyos procedimientos y puesta en escena difieren totalmente de los de Lang, pero sí apuntar una innegable influencia, que el autor de *Atrapa a un ladrón* nunca reconoció, ya descubierta por Jacques Rivette a mediados de los cincuenta, cuando escribió que «en *Spione* se encuentran en germen muchas secuencias de 39 escalones y *Alarma en el expreso*, de la misma forma que en *La mujer en la luna* hay más de un plano pre-hitchcockniano»¹.

Spione participa de muchos elementos de *El doctor Mabuse*, (si Mabuse utilizaba como tapadera un consultorio de psicoanálisis, Haghi es propietario de un importante banco; el doctor Masimoto², jefe del servicio secreto japonés, ve, como Mabu-

¹ Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma*, núm. 57, marzo 1956.

² Este personaje está interpretado por Lupu Pick, realizador de origen rumano establecido en Alemania, que adaptó a Dostoievsky e Ibsen y se convirtió en paladín de la corriente llamada *Kammerspiel* con *El ratón* (1922). Como actor trabajó a las órdenes de Lang, Henrik Galeen y Carl Boese.

se, los fantasmas de los tres agentes que ha llevado a la muerte innecesariamente; Haghi, como el siniestro doctor, es un mago del disfraz), pero explora mucho más allá que ésta en su acento trágico. Película de acción vertiginosa y folletinesca, de engaños constantes y situaciones violentas resueltas con abstracta frialdad, *Spione* habla de una espía cuyos padres fueron víctimas del Zar de Rusia, Sonja, que debe engañar al agente 326 del que se ha enamorado; de un militar que traiciona a su estado mayor entregando una información confidencial y decide suicidarse; de un sosegado y calculador agente japonés, Masimoto, que se hace el hara-kiri tras descubrir que la mujer de la que se ha enamorado es en realidad una agente de Haghi y le ha sustraído un importante contrato sellado entre los gobiernos japonés y alemán; y de un ambicioso genio del mal que tras ver desarticulada su impecable organización y ser descubierto como un agente doble, realiza sobre el escenario su última interpretación como el payaso Nemo y se pega un tiro en la cabeza. La tragedia se impone limpiamente sobre la trama de intriga urdida con precisión. Aunque no lo pueda parecer en comparación con *Los Nibelungos*, *Spione* es el film más amargo de la singladura silente de Lang.

Esto no le impide poseer, por momentos, la pulsación más lírica o una dosis de bien dosificado exotismo. La primera tarde de amor entre el número 326 y Sonja, resuelta en admirable elipsis (el agente llega a casa de Sonja por la tarde, Lang se detiene en sus manos entrelazadas y funde con la calle donde un vendedor de periódicos anuncia ya la edición de la noche), es una lección de vibración íntima y sensual. La sofisticada sala de fiestas Danielli resulta un prodigio de inventiva: en el centro de la pista se encuentra un ring de boxeo y, después de cada furibundo combate, la orquesta atropella con sus melodías y los espectadores salen a bailar alrededor del decorado pugilístico. Y el guión, que después del rodaje sería novelizado por Thea von Harbou, no puede resultar más ingenioso en la forma de presentar los ardides de los hombres de Haghi: el traidor coronel Jellusic escribe un código secreto en un papel con tinta que se hace invisible a los pocos segundos, y un agente rompe o roba todos los lápices del puesto de

correos para que el número 326 escriba con el único que queda en el local, colocado junto a una carpeta que esconde un papel de calco mediante el cual se enterará de la dirección que ha escrito.

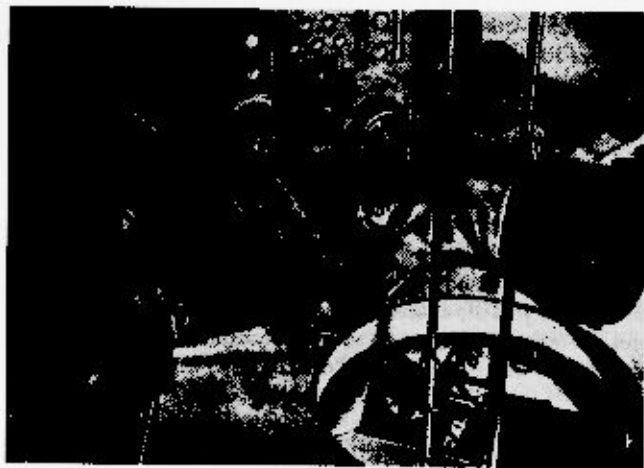
Spione fue la primera película de la compañía fundada por Lang, la Fritz Lang Gesellschaft, que, a pesar de estar asociada a la UFA en calidad de distribuidora, gozaba de la entera libertad ansiada por Lang. El segundo y último paso de la productora sería *La mujer en la luna*, para la que volvió a requerir los servicios de la pareja de actores del film anterior, Gerda Maurus y Willy Fritsch, ya que el cineasta los consideraba «realmente un hombre y una mujer: típicos, bien definidos, zoológicos por decirlo de alguna forma». La pareja alemana perfecta.

1928. FRAU IM MOND (LA MUJER EN LA LUNA)

Producción: Fritz Lang-Film para la UFA. *Productor:* Fritz Lang. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang, según la novela de Von Harbou. *Fotografía:* Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek y Konstantin Tschetwerikott. *Música:* Willy Schmidt-Gentner. *Decorados:* Emil Hasler, Otto Hunte y Karl Vollbrecht. *Interpretes:* Gerda Maurus (Friede Velten), Willy Fritsch (Wolf Helius), Gustav von Wangenheim (Hans Windegger), Fritz Rasp (Walt Turner), Klaus Pohl (profesor Georg Mansfeldt), Gustl Stark-Gstettenbauer (Gustav), Tilla Durieux, Hermann Vallentin, Max Zilzer, Mahmud Terja Bey y Borwin Walth (cinco financieros), Margarete Kupfer (el ama de llaves de Helius), Max Maximilian (Grotjan, el chófer), Alexa von Porembsky (la vendedora de violetas). *Duración:* 4.356 metros (aproximadamente 178 minutos).

Argumento: El profesor Mansfeldt sostiene la teoría de que hay más oro en las rocas de la luna que en cualquier montaña de la tierra, pero nadie le hace caso. Tiempo después de una conferencia en la que Mansfeldt es duramente criticado y abucheado, el joven ingeniero Wolf Helius se interesa por su

³ Texto de Lang en *Truit lumière*, Flammarion, 1988.



La mujer en la luna (1928)

trabajo y decide fletar una expedición a la luna. Turner, un gángster al servicio de una importante empresa que ve peligrar sus intereses si la expedición es un éxito, roba los planos de Helius y le chantajea para participar en el viaje. Finalmente, el cohete despegue con Helius, su socio Hans Windegger, la prometida de éste, Friede, el profesor Mansfeldt, el conspirador Turner y el pequeño Gustav como polizón. Tras el feliz alunizaje, Mansfeldt encuentra oro, pero es perseguido por Turner; el viejo profesor pierde la vida al caer en un cráter. El resto de tripulantes se enfrenta a Helius, que antes de morir dispara contra las bombonas de oxígeno. Deciden a suertes quién se quedará en la luna, ya que no hay oxígeno para todos. Pierde Windegger, pero Helius lo droga y ordena a Gustav que partan. Una vez sólo en la inmensa superficie lunar, se da cuenta de que Friede, de la que está secretamente enamorado, también ha decidido quedarse.

La mujer en la luna es sin duda importante por su capacidad fabuladora, en 1928, sobre el tema de los viajes espaciales. Lo

curioso es que esa fabulación se asienta en estudiados presupuestos científicos (Lang se hizo asesorar por los profesores Gustav Wolf, Joseph Danilowats, Hermann Oberth y Willy Ley; estos últimos trabajaron más tarde en el campo espacial para los alemanes y los americanos, respectivamente) que otorgan a la película su característica esencial: está bien documentada, respira tamizado realismo (las correas dispuestas en el techo, el suelo y las paredes del cohete para que sus ocupantes puedan desplazarse sin ser víctimas de la gravedad) e incluso llegó a imponer para el futuro algunas de sus invenciones (Lang inventó la cuenta atrás), pero mantiene desde el principio hasta el final de la experiencia espacial, que ocupa un poco menos de la mitad del metraje, un tono ingenuo, hoy *naïf*, provocadoramente iluso y vagamente romántico. Siendo una película bastante atonal, de narrativa algo cansina y personajes definidos de forma menos vigorosa que en los anteriores films silentes del director, tiene una de las imágenes más curiosas y perdurables de la obra languiana: el profesor Mansfeldt, deseoso de ser el primero en pisar suelo lunar, se coloca su traje, su escafandra y sus prodigiosas botas (dignas de cualquier militante de la causa *glam*) y sale de la nave. Tras unos minutos de indecisión y unas cuantas cerillas encendidas y apagadas para comprobar la atmósfera, se quita felizmente la aparatosa escafandra: el aire de la luna es tan puro como el de la tierra y, a partir de este momento, los tripulantes de la primera expedición lunar se pasearán por su suelo como si estuvieran en el jardín de sus casas.

La mujer en la luna consta de dos partes bien definidas cuyo ensamblaje resulta algo desnivelado. En la primera, Lang opta por el relato folletinesco (el robo de los planos; las amenazas de Turner, un trasunto de Mabuse en el arte del disfraz) trufado de frustraciones amorosas (Helius y Windegger son amigos, éste va a casarse con Friede, pero Helius la ama en secreto) y ligeros toques de comedia. En la segunda, circunscrita al viaje espacial y a la peripecia en suelo lunar, impera el tono fantasioso, aunque contenido, y la voluntad explicativa de Lang. Como ya ocurría en *Metrópolis*, la atmósfera externa se impone a la acción interna, carente del desgarro, la tensión o la emoción habituales en el cineasta. El resultado global,

aunque inconexo, tiene puntos aislados de interés: la riqueza de los intertítulos, algo más que rótulos funcionales («el mundo progresará aunque sabios ignorantes, los cerebros de los cuales se hallan en proporción inversa a su fosilización, no tengan imaginación», dice el airado Mansfeldt en la conferencia a sus obtusos colegas de profesión); la fijación languina por el serial (el pequeño Gustav sube a la nave cargado de episodios de las aventuras siderales de Nick Carter); el *timing* perfecto en la secuencia del brusco alunizaje; el intento de Lang y Von Harbou de despojar a algunos de sus personajes de valores heroicos y arquetípicos (Mansfeldt sufre la codicia del oro, Windegger se niega a quedarse sólo en la luna para salvar a los demás); o la reconversión dramática del rocoso paisaje lunar en una especie de Alaska, tierra de oro, en la que Mansfeldt y Turner se disputan algo más que simples pepitas. Hay incluso espacio para la poesía en la segunda y científica parte del film: las dos lágrimas de Friede que caen sobre la mano herida de Helius o el gesto delicado de la mujer acariciando el pelo del agonizante Turner después de que haya intentado matarles.

La mujer en la luna fue la última película asumidamente muda de Lang a pesar de la distribuidora, la poderosa UFA, que quería sonorizar las escenas del despegue y el alunizaje del cohete. Durante mucho tiempo circularon copias de metraje más reducido (la proyectada en varias ocasiones en filmoteca duraba 135 minutos), pero hoy la película se encuentra restaurada casi íntegramente. Ésa es la versión, de unos 165 minutos sobre los 178 originales, que TVE emitió en el ciclo dedicado a Lang, eso sí, con una música de variedades muy poco adecuada, cortesía de Peter Igelhoff, Hans Conzelmann y Delle Haensch, que sustituía la partitura original de la época elaborada por Willy Schmidt-Gentner.

1931. M (M, EL VAMPIRO DE DUSSELDORF)

Producción: Nero-Film AG. *Productor:* Seymour Nebenzal. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner. *Música:* Fragmentos de «Peer Gynt», de Edvard

Grieg. *Director artístico:* Emil Hasler. *Decorados:* Karl Vollbrecht y Emil Hasler. *Montaje de sonido:* Paul Falkenberg. *Interpretes:* Peter Lorre (Hans Beckert), Gerhard Bienert (inspector de policía), Otto Wernicke (comisario Lohmann), Gustav Gründgens (Schraenker), Theo Lingen (Bauernfaenger), Theodor Loos (comisario Grober), Georg John (el vendedor de globos ciego), Ellen Windman (señora Becker), Inge Landgut (Elsie), Paul Kemp (carterista), Franz Stein (ministro), Rudolf Blümner (abogado defensor), Karl Platen (vigilante), Rosa Valetti (criada). *Duración:* 117 minutos (actualmente sólo se exhiben copias de 89 minutos).

Argumento: La policía de Düsseldorf se siente impotente para encontrar el paradero de un asesino de niñas. Los bajos fondos se organizan para hallarlo por sus propios medios, ya que las constantes redadas de la policía a la búsqueda del criminal están arruinando sus negocios. Casi al mismo tiempo que el comisario Lohmann encuentra una pista en casa de Hans Beckert, los mendigos lo acorralan en una vieja fábrica



M

y se hacen con él. Es juzgado delante de carteristas, delincuentes y ladrones, y condenado a muerte. Becker suplica que le entreguen a la policía, y ésta hace acto de presencia en el último momento.

Lang siempre consideró *M* como la película de la que se sentía más orgulloso. No es difícil saber por qué: *M* funciona con precisión como radiografía social de una Alemania que, en plena decadencia de la República de Weimar, no sabía cómo salir adelante; le sirvió a su autor de espléndido banco de pruebas para el naciente sistema sonoro; pudo retratar una conducta criminal mucho más realista que la enunciada en *El doctor Mabuse o Spione*; descendió hasta las entrañas del más transparente relato de terror; y tuvo una vez más la oportunidad de aplicar su sentido documental investigando durante meses el comportamiento de varios psicópatas y entrevistándose con psicoanalistas, policías, delincuentes y reporteros de sucesos. Peter Kürten, un asesino de niños de la ciudad de Düsseldorf, fue el modelo que inspiró más directamente al Hans Becker languiano. Pero la mirada del cineasta no se limitaba a un solo personaje ni a una situación concreta que concluye cuando el psicópata es detenido y juzgado; su percepción alcanza todas las esferas de la sociedad alemana de principios de los treinta, indagando con la precisión de un afilado bisturí en temas como la locura colectiva, la incapacidad de la policía por mantener la seguridad ciudadana o la ambigüedad de la autodefensa urbana al margen de la ley. *M* es también el film preferido de Lang por una razón más sencilla y directa: es la única película de su carrera que hizo en total libertad.

Todos estos temas, trabajados a fondo en un guión sin fisura alguna, posiblemente el más férreo de los que escribieron al alimón Lang y su esposa, encuentran su perfecta modulación en una puesta en escena forzosamente distante y una utilización del sonido tremendamente descriptiva. Los sonidos y los silencios de *M* dan mejor la pauta dramática del film que, en este caso, los contrastados juegos de luces y la exarcebada dirección de actores. En este sentido, Lang se acercó al

nuevo invento con voluntad de experimentador nato, adecuándolo con rapidez y fluidez a su propio estilo. Algunos ejemplos: la famosa melodía de «Peer Gynt» silbada por Becker a lo largo de todo el film, melodía que le delatará finalmente; los silbidos a modo de señales de los mendigos cuando persiguen al asesino por las calles solitarias; el encadenado sonoro entre diversos planos y espacios (el ladrón que atrapa la policía en la fábrica dice «soy inocente» cuando le sacan del agujero y Lang monta el siguiente plano en la comisaría con dicho personaje concluyendo «...inocente como un bebé»).

Lo impresionante de *M* es su capacidad para reunir en una narración muy condensada y ordenada tantas sugerencias y temáticas. Lang ya habla aquí de las implicaciones sociales de una posible policía paralela, pero a diferencia de los periodistas de *Mientras Nueva York duerme*, que actúan de inquisidores para escalar puestos en su trabajo, los mendigos y delincuentes de *M* lo hacen para mantener su forma de vida. También esgrime a fondo un sentido periodístico de la realidad, aplicando una voluntad exclusivamente didáctica cuando el prefecto de policía explica el avance de sus investigaciones a un superior: Lang construye entonces un bloque casi autónomo dentro del film en el que vemos redadas, seguimientos de pistas con perros, registros, interrogatorios, búsqueda de pruebas en los lugares donde se han encontrado las víctimas, detenciones en plena calle, etc. De la forma más sencilla, Lang hace patente un auténtico estado de terror. El asesino, como rezaba el por entonces *molesito* subtítulo de la película, estaba entre nosotros. Lang hacía de la cotidianidad más demente un auténtico fresco de terror certificando la ansiedad de toda una nación. Como indicaba Bernard Eisenschitz, «los primeros meses de 1930 vieron desarrollarse una psicosis de masas alrededor de los asesinatos en serie cometidos en Düsseldorf por un "asesino colectivo". Era un fenómeno endémico en la Alemania weimariana: Friedrich Schumann (ejecutado en 1921), Carl Grossman (que se suicidó durante su proceso en 1922), Karl Denke (suicidado en su celda en 1925), Fritz Haarmann (ejecutado en 1925), representaron los inicios de los años veinte. Entre marzo de 1929 y mayo de 1930, trece mil cartas con denuncias llegaron a la policía de Düsseldorf,

nueve mil personas fueron interrogadas, diez mil seiscientos casos fueron examinados. Finalmente, el 24 de mayo de 1930, Peter Kürten es arrestado». El día 6 de junio de ese mismo año, Lang anunciaba la preparación de *M*. El cineasta siempre se sintió comprometido con su tiempo e intentó, en la medida de sus posibilidades, retratarlo, nunca solucionarlo. *M* es una de las pruebas más fehacientes de esa inquebrantable búsqueda languiana.

No sería justo hablar de *M* sin citar dos de sus rasgos más importantes. La compleja interpretación de Peter Lorre, un actor versátil (y excelente director: su único film, *Der Verlorene*, 1951, está lleno de arrojo e imaginación) que, durante las seis semanas que duró el rodaje, asumió la conflictiva y desdoblada personalidad de Beckert por las mañanas mientras que por las noches trabajaba en el teatro en una obra cómica de Valent Katayev. Y la dolorosa forma con la que Lang construye la secuencia de apertura, la muerte de la pequeña Elsie: su madre, inquieta por la tardanza, grita por la ventana su nombre, Lang encuadra el rellano de la escalera vacío, el tejado con el movimiento único de la ropa colgada, el patio desolado, la pelota que llevaba la niña deslizándose en solitario, su globo atrapado entre los cables del alumbrado; la voz de la madre se va oyendo cada vez menos, como el aullido de un lobo herido que conoce la tristeza y desolación que le esperan. Con tanta inventiva y convicción creó Lang una de las piedras angulares de su obra.

1932-33. DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE
(EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE)

Producción: Nero-Film. *Productor:* Fritz Lang. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner, Karl Vash. *Música:* Hans Erdmann. *Decorados:* Emil Hasler y Karl Vollbrecht. *Interpretes:* Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Oskar Beregi (profesor Baum), Theodor Loos (doctor

¹ «La production, le tournage», por Bernard Eisenschitz, en el libro *M le monstre*, Plume-La Cinématique Française, 1990.



El testamento del Doctor Mabuse

Kramm), Otto Wernicke (comisario Lohman), Klaus Pohl (secretario de la policía criminal), Wera Liessem (Lilli), Gustav Diessl (Kent), Karl Meixner (Hofmeister), Camilla Spira (Juwelen-Ana), Rudolf Schündler (Hardy), Theo Lingen (Karetzky), Georg John (sirviente de Baum). *Duración:* 122 minutos.

Versión francesa: *Le testament du Docteur Mabuse*.

Adaptación y diálogos: René Sti. *Montaje:* Lothar Wolff. *Interpretes:* Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Thomy Bourdelle (profesor Baum), Jim Gerald (comisario Lohman), Karl Meixner (Hofmeister), Maurice Maillot (Kent), Monique Rolland (Lilli), René Ferté (Hardy), Raymond Cordy (Karetzky), Ginnette Gaubert (Anna). *Duración:* 95 minutos.

Argumento: Mabuse está internado en un manicomio. Pero, desde su celda, hipnotiza al director del sanatorio, el profesor Baum, para que dirija por él a su organización. Cuando muere Mabuse, Baum sigue teniendo extrañas visiones que desdoblán su personalidad; convencido de que es el criminal fallecido, sigue adelante con sus planes. Un inspector de policía descubre la verdad, pero se vuelve loco antes de poder decirselo al comisario Lohman. Éste, con la ayuda de un delincuente arrepentido, el joven Kent, consigue finalmente desenmascararlo. Baum se refugia en la antigua celda de Mabuse, completamente loco.

El testamento del doctor Mabuse surgió como un encargo comercial que Lang utilizó para sus propios intereses. Los distribuidores del primer Mabuse pensaron que sería una buena operación hacer un nuevo film sobre el personaje, y Lang vio en este retorno nada fugaz una oportunidad única para presentar algunas de las consignas de la política nacionalsocialista en el ideario de un criminal demente, sin analizar en profundidad la situación social del momento. Su enunciación era más que suficiente.

Del libro original de Norbert Jacques sólo se tomó el nombre del personaje, y se substituyó la estética de serial del primer film de la saga por una imaginería más propia del cine negro. Thea von Harbou y Lang desarrollaron un guión fantasmagórico, poblado de espacios industriales y estados de ánimo desequilibrados, que se iniciaba en el mismo punto donde había concluido *El doctor Mabuse*. El recuerdo de la impresionante imagen de Mabuse con los ojos en blanco, acariciando su dinero mientras los agentes de la policía se lo llevan, se mantiene en la primera aparición del personaje recluido en la habitación de un manicomio. Su expresión sigue siendo igual de vacía, pero su mente actúa. Las formidables sobreimpresiones languianas atan a Mabuse con su víctima, el profesor Baum, director del sanatorio mental y moderno Caligari que se erigirá en nuevo señor del crimen bajo estado hipnótico.

El desarrollo es más o menos similar al del primer Mabuse en la descripción de las pesquisas que realiza el imperturbable

comisario Lohman (personaje que ya aparecía en *M* bajo los rasgos del mismo actor, Otto Wernicke), sustituto del fiscal Von Wenck de la anterior entrega. Los decorados son menos fantasiosos, más entroncados con la realidad del momento, igual de agobiantes: una cueva donde se fabrica moneda falsa, un manicomio anguloso, una fábrica de gas que vuela en mil pedazos, una pequeña sala donde Kent y su novia son encerrados con una bomba (en este sentido, la escenografía de la saga Mabuse es un perfecto signo de los tiempos: en *Los crímenes del doctor Mabuse* ya sólo habrá espacio para los hoteles de lujo, las cámaras ocultas y los monitores de televisión). Incluso hay ocasión para una relación amorosa, entre Kent y Lilli, sin duda más intensa, aunque no por ello determinante, que la mantenida a la fuerza por Hull y Cara en *El doctor Mabuse*.

Pero, sobre todo, *El testamento del doctor Mabuse* mantiene el gusto por el detalle realista elevado a la enésima potencia. La manera de concebir el asesinato del doctor Kramm en su coche detenido en un semáforo (que Lang retomará en el inicio de *Los crímenes del...*), la frenética persecución automovilística, donde el ruido chirriante de los vehículos al tomar las curvas y los faros enfocando bruscamente los recodos de la carretera confieren a la escena una dimensión alucinante, la secuencia inicial montada sobre diálogos inaudibles a causa de los latidos monocordes de la maquinaria o, sobre todo, la explosión de la fábrica de gas, cuya filmación puso en peligro la vida de varios miembros del equipo y llevó al gran Fritz Arno Wagner, operador que se jactaba de haber arriesgado la suya en múltiples ocasiones, a reconsiderar el riesgo de su profesión, tal como relataba en un texto recogido en la antología de Alfred Eibel.

Como ya se ha dicho antes, *El testamento del doctor Mabuse* fue prohibida por el gobierno nazi. Pudo exhibirse fuera de Alemania gracias a una copia de seguridad alemana y otra francesa (el film se rodó simultáneamente en las dos versiones cambiando varios de los actores) sacadas clandestinamente. Parece ser que Lang no la pudo ver hasta 1942, y entonces reafirmó la tesis antinazi de la película que algunos le habían negado. Hoy sigue siendo el retrato, nada machacón ni mani-

queista como siempre en Lang, de una época catártica. El vienes reafirmaba su concienciación social tras la más radical *M* y a las puertas de la venenosa *Furia*. Es, además, su primer trabajo adscrito limpiamente al género negro.

1934. LILIOM (LILIOM)

Producción: S.A.F.-Fox Europa. *Productor:* Erich Pommer. *Guión:* Fritz Lang, Robert Liebmann y Bernard Zimmer, de la pieza teatral de Ferenc Molnar. *Fotografía:* Rudolph Maté. *Música:* Jean Lenoir y Franz Waxman. *Decorados:* Paul Colin y René Renoux. *Vestuario:* René Hubert. *Ayudantes de dirección:* Jacques P. Feydeau y M. Morlot. *Interpretes:* Charles Boyer (Liliom), Madeleine Ozeray (Julie), Florelle (Madame Moscat), Alcover (Alfred), Robert Arnoux (Brazo Fuerte), Roland Toutain (el marinero), Alexandre Rignault (Hollinger), Henri Richaud (comisario), Richard Darcnet (policia del purgatorio), Antonin Artaud (el afilador), Leon Arnel (con-



Liliom

serje), Raoul Marco (detective), René Stern (cajero). *Duración:* 120 minutos.

Argumento: Liliom trabaja en el tióvivo de un parque de atracciones parisino. Un día conoce a Julie y coquetea con ella. Madame Moscat, la propietaria del carrusel y celosa amante de Liliom, le despide. El protagonista se va a vivir con Julie a la barraca de fotografía que tiene la tía de ella. Decide no trabajar y su carácter resulta cada día más irascible. Alfred, su amigo, le pide colaboración para un atraco que está preparando. Armados de cuchillos, Liliom y Alfred esperan al correo de un banco para asaltarle, pero éste llega provisto de una pistola y los dos pésimos atracadores deben huir. Perseguido por la policía, Liliom prefiere suicidarse con el cuchillo. Dos ángeles negros le llevan volando por todo París hasta el cielo. Allí será juzgado y condenado a dieciséis años de purgatorio. Pero logrará saber que Julie, embarazada antes de su muerte, ha tenido una niña.

Liliom, una de las obras menos características y recordables de Lang, fue sin duda fruto de una situación atípica en la que la inspiración podía menguar por razones extracinematográficas. Cuando Lang llegó a Hollywood en 1934, tenía un contrato en el bolsillo que le permitió vivir un año sin problemas monetarios y teniendo todo el tiempo necesario para empaparse de la cultura de su nuevo país. Aunque conocía París de su larga estancia antes de la primera gran guerra, su nueva y más breve estancia en la capital francesa en 1933 fue ahora distinta. La incertidumbre generalizada, la pérdida aún reciente de sus propiedades, el divorcio anunciado de Thea von Harbou, la ausencia de recursos propios y la crisis económica que padecía el país no eran, sin duda, los elementos más apropiados para empezar con fuerza su nueva andadura filmica en tierra extranjera. Creo que todo ello, así como el choque bastante brutal con el sistema de trabajo en los rodajes franceses, afectó profundamente a *Liliom*, una película a medio gas que busca afanosamente un estilo propio sin encontrarlo.

Liliom es la adaptación de una comedia teatral de Ferenc Molnar que, en 1930, ya había sido trasladada a la pantalla

por Frank Borzage e inspiraría, posteriormente, la comedieta musical de Rodgers y Hammerstein *Carousel*, también adaptada al cine en 1956 por Henry King. A Lang le podía interesar el tema por varias razones, además de la puramente alimenticia. La sensibilidad austrohúngara de Molnar le era cercana y conectaba con el último proyecto que no pudo realizar en Alemania (*Die Legende von Letzten Wiener Fiaker*), y el ambiente celestial de la segunda parte de la obra le permitía acercarse a terrenos fantásticos en un tono muy distinto al empleado en *Las tres luces* o *Metrópolis*. *Liliom* funciona mejor en su primer bloque, pasajes sombríos de la vida de un hombre sin futuro, que en el segundo, la subida al cielo del protagonista y su encuentro cómico con un paraíso reconvertido en organismo funcional. Durante la parte *terrestre*, Lang aporta su tradicional estilo fatalista y presenta la difícil relación entre Liliom, encargado de un carrusel despedido por su celosa jefa y amante, y su nueva compañera Julie. El tono es cotidiano y contenido y se consiguen los mejores momentos de la película como el primer encuentro entre Liliom y Julie en un parque con inoportuna intromisión de la policía que entorpece el naciente idilio, o el frustrado atraco al correo de un banco: Liliom y Alfred se arman de cuchillos, aparece fugazmente un afilador (encarnado por Antonin Artaud) que pregunta si alguien necesita de sus servicios, llega el aguerrido correo que desbarata rápidamente el asalto y Liliom termina clavándose el cuchillo antes de que lo detenga la policía.

De la parte *celeste*, destaca cierta concepción visual: los ángeles negros, símbolos de otra vida nada placentera, que se llevan a Liliom al cielo recorriendo desde las alturas todos los tejados de París, o la entrada al purgatorio guardada por un orondo policía provisto de pequeñas alas. Y, sobre todo, una serie de elementos de cosecha propia que se repetirán en algunas películas americanas. Así, los habitantes del cielo no son otros que los personajes que Liliom conoció en la tierra, como los empleados del club que frecuenta Richard Wanley son los protagonistas de su sueño en *La mujer del cuadro*: el diablo es su amigo Alfred, el ángel de la guarda el afilador Artaud y uno de los ángeles tiene las facciones del comisario de policía. Y la película que recoge los acontecimientos más im-

portantes de su vida que le proyectan a Liliom, actúa del mismo modo acusatorio que la película documental de *Furia*.

Liliom, que no funde indistintamente la comedia y el melodrama, sino que los utiliza para cada una de las dos partes con un ensamblaje narrativo bastante forzado, supuso el reencuentro de Lang con Erich Pommer, encargado en París de la compañía Fox Europa. Según algunos manuales, Charles Boyer tuvo en este film su primer papel importante como Liliom, interpretado por Charles Farrell en la primera versión americana. A mí, su trabajo me parece insufrible y responsable en buena parte de la decepción de esta película de pura transición.

1936. FURY (FURIA)

Producción: Metro Goldwyn Mayer. *Productor:* Joseph Leo Mankiewicz. *Guión:* Barlett Cormack y Fritz Lang, según el relato *Mob Rule* de Norman Krasna. *Fotografía:* Joseph Ruttenberg. *Música:* Franz Waxman. *Director artístico:* Cedric Gibbons. *Decorador:* William A. Horning. *Vestuario:* Dolly Tree. *Montaje:* Frank Sullivan. *Ayudante de dirección:* Horace Hough. *Interpretes:* Sylvia Sidney (Katherine Grant), Spencer Tracy (Joe Wheeler), Walter Abel (fiscal del distrito), Bruce Cabot (Kirby Dawson), Walter Brennan (Bugs Mayers, ayudante del sheriff), Edward Ellis (sheriff), Frank Albertson (Charlie), George Walcott (Tom), Arthur Stone (Durkin), Morgan Wallace (Fred Garrett), George Chandler (Milton Jackson), Howard Hickman (gobernador). *Duración:* 94 minutos.

Argumento: Joe Wheeler llega a la ciudad de Strand, en el estado de Illinois, para casarse con su prometida Katherine Grant. El ayudante del sheriff le detiene y es acusado de un crimen que no ha cometido. Mientras espera en la cárcel, una multitud sedienta de venganza intenta lincharle y acaba por quemar la prisión. Joe, que logra salir con vida, hace creer a todo el mundo, excepto a sus dos hermanos, que ha muerto en el incendio y planea concienzudamente las pistas que acusarán y condenarán a los cabecillas del grupo linchador. Pero consciente de que no podrá reconstruir su vida con el peso de



Furia (1936)

esa decisión, termina con su engaño y hace acto de presencia en el tribunal justo cuando acaba de condenarse a los acusados.

Como hombre paciente que era, Lang esperó tranquilo y cauto en las dependencias de la Metro Goldwyn Mayer durante todo el año 1935, hasta que su contrato con la productora estuvo a punto de expirar. Como los proyectos que había propuesto no cuajaron, se dirigió al jefe del estudio y le presionó para que le ofreciera algún tema, por leve que fuera; no podía permitirse el lujo de que se le acabara el contrato sin haber realizado al menos una película. Eddie Mannix, uno de los responsables del estudio, le entregó una sinopsis de cuatro páginas sobre un caso de linchamiento, escrita por Norman Krasna con el título de «Mob Rules», a partir de la cual Lang y el guionista que le asignaron, Barlett Cormack, redactaron el guión definitivo sirviéndose de recortes de prensa sobre casos parecidos (es la única ocasión, junto a *Hangmen also Die*, en la que Lang aparece acreditado como guionista de una de sus

películas americanas). Esta es la versión que el cineasta le dio a Bogdanovich, aunque en otras entrevistas y textos manifestó haber sido él mismo quien propuso el tema. Poco importa si fue así o de otra forma. Porque el resultado, *Furia*, resume a la perfección los intereses más directos y los resultados más prácticos del cine languiano, de la obra de un hombre que empezaba a trabajar en territorio ajeno y extraño intentando conciliar sus intereses, técnicas y soluciones narrativas con los deseos comerciales, ideológicos y de producción de su nuevo país de adopción.

Furia es una película espléndida por la naturaleza de sus personajes, por su sentido ético demoledor, por su incordio, por el tono realista que Lang, inspirándose en mil y una noticias desperdigadas por los periódicos leídos en ese largo tiempo (el sentido de la observación, de la inmediatez) impone a su incendiario relato. Pero lo es aún más porque, pese a utilizar métodos *europeus* (el tan comentado inserto, a modo de símbolo, de un corral de gallinas en la secuencia del chismo-rrero de las mujeres, escasamente del gusto del público americano), asume como propia la narrativa clásica hollywoodense. El paso de un sistema de trabajo a otro, de unas expectativas a otras, no se notó en la filmografía de Lang. A diferencia de otros directores europeos (pienso concretamente en Jean Renoir y René Clair), el vienés se adecuó a las formas americanas de hacer cine sin dejarse nada por el camino. *Furia* es la brillante irrupción de un cineasta con más ganas de combatir que nunca.

Pese al tema que trata, el linchamiento frustrado de un inocente que luego intentará vengarse de forma ilegal de los que obusamente intentaron cercenar su vida, *Furia* es una película nada recargada, que sacrifica la tensión tan querida por Lang por la limpieza expositiva. Para un extranjero que aún no había tenido tiempo de aclimatarse a la sociedad norteamericana, su pintura de los personajes que forman esa inmadura colectividad es de una precisión admirable. Recuérdense, además de la citada secuencia de las mujeres chismosas, las conversaciones en el siempre concurrido bar o la significativa escena en la barbería, espacio convertido por Lang en centro de filosofía barata de la ciudad donde, por otro

lado, el cineasta reflexiona sobre su propia condición cuando el personaje del barbero francés habla de la dificultad que tiene un europeo para integrarse en Estados Unidos.

Poco se nos dice, también, del personaje central, Joe Wheeler, un hombre más tranquilo que el Sean Thorton fordiano. De él, antes del arresto, sólo sabemos que vive en Chicago con sus dos hermanos, es de carácter callado, a veces taciturno pero siempre sencillo¹, que no escribe bien la palabra *sonvenir* (y ello tendrá su significado en la parte final del film) y que está prometido con una muchacha de Illinois. Su rostro desencajado cuando las llamas empiezan a devorar las frágiles paredes de la cárcel, concretan el lícito cambio. Su primera aparición *de entre los muertos*, gabardina abrochada y sombrero calado mientras sus hermanos no pueden dar crédito a lo que están viendo, resulta fulminante: como un nuevo Jeckill y Hyde², Wheeler surge de las sombras para robarse a sí mismo la luz; los sobrecogedores planos del vengativo personaje siguiendo la evolución del juicio por la radio no pueden ser más determinantes.

La película fluye y se concreta en cuatro bloques. En el primero, Lang expone rápidamente la situación de los personajes y termina con ese pueril designio del destino que hace de Wheeler un presunto culpable por el mero hecho de comer cacahuètes (la hoja en la que los secuestradores de una niña pidieron su rescate estaba manchada de cacahuètes salados). El segundo, montado con la espera de Katherine en un cruce de caminos y el progresivo histerismo de la población, es el que cuenta con los momentos más impresionantes de la escritura languiana: una panorámica circular entre los furiosos linchadores en el bar, un travelling subjetivo de la masa enardecida acercándose a la cárcel, varios planos a través de los barrotes que se corresponden con el punto de vista del encar-

¹ Ese prototípico Joe Doe, Juan Nadie, fácilmente identificable por todo tipo de espectadores. Lang quería que fuera un conocido abogado, pero comprendió enseguida la mayor efectividad dramática de un personaje de clase media.

² Lang había estado trabajando en la adaptación de la novela de Stevenson pocos meses antes. Por otro lado, Spencer Tracy sería cinco años más tarde el doctor Jeckill y Mister Hyde a las órdenes de Victor Fleming.

celado Wheeler, primerísimos primeros planos de Katherine con el rostro muy iluminado contrastados con los primeros planos en la penumbra de la muchedumbre que contempla el incendio (un joven devora un bocadillo ante el espectáculo, una mujer levanta a su hijo pequeño para que pueda ver mejor, una anciana se arrodilla para rezar). El tercero se concentra en el proceso judicial, seco, directo, didáctico hasta las últimas consecuencias, unas consecuencias y significados que anuncian, a su modo, el desencanto de *Más allá de la duda*, film que no en vano cierra el círculo americano de Lang: el sobresaliente fiscal que acusa a los veintidós miembros de la comunidad de Strand del homicidio premeditado de Wheeler, no tendrá, en el fondo, la razón, ya que el hombre supuestamente quemado vive: la justicia vuelve a equivocarse, certezas y apariencias. Y el cuarto se abre con un plano/contraplano fulgurante (Kirby Dawson, uno de los principales encausados, huye por el corredor de la sala tras ser dictada sentencia y se detiene atemorizado frente a la cámara/corte al primer plano de Wheeler que entra en la sala caminando por ese mismo pasillo en sentido contrario) y tiene como base la confesión del protagonista, consciente de que, si seguía con su engaño, los rostros de los veintidós homicidas le perseguirían hasta el fin de sus días. Lo impresionante de ese discurso³ es que muestra tanto la superación de Wheeler, felizmente ansioso de recuperar su propia estima y la de las personas que le quieren, como la repulsa que experimenta hacia sus linchadores; con esta resolución, éstos quedan en una posición aún más desesperanzada: su muerte, como diría años más tarde el propio Lang en *El desprecio*, no sería una solución. No hay discusión posible, el final es implacable y certeramente crítico, dejando al descubierto los instintos más mediocres de una sociedad a la que Lang asestaba, a las primeras de cambio, un golpe mortal.

³ Con el que Lang quería cerrar la película, y no con el posterior beso de Wheeler y Katherine impuesto por el estudio. También le suprimieron un breve plano de un grupo de hombres y mujeres negros escuchando por la radio de su coche el discurso del fiscal. Según otra versión del mismo Lang, se trataba del plano de un muchacho negro en el interior de un coche de policía.

Mucho se ha hablado, finalmente, del estilo realista (documentalista, periodístico) del Lang americano. En *Furia* es algo más que estilo, es una forma de entender y exponer los acontecimientos, de otorgarles su justo tono, su sentido último. Aparece como atenta observación de aspectos pintorescos o superfluos a los que un director del país no prestaría atención (un locutor de radio remarca el nombre del patrocinador del programa en plena retransmisión del juicio) o como detonante de la legalidad de los hechos contados. Durante la secuencia del asalto e incendio a la cárcel, Lang dedica algunos planos a un equipo de noticiarios que filma los acontecimientos con simple afán periodístico; su frialdad ante los hechos llega hasta a molestar, pero enseguida nos olvidamos de su presencia. Esa película rodada *in situ* actúa de prueba concluyente en el proceso e incluye, congeladas, algunas de las imágenes más perdurables de este soberbio film: una pacífica mujer lanzando la primera antorcha que destruye la cárcel y un tranquilo ciudadano provisto de un hacha cortando con saña una manguera de los bomberos para impedir que éstos sofocquen el incendio. Imágenes de barbarie humana presentadas como reales dentro de una crónica de ficción, retenidas por siempre en la retina del espectador.

1937. YOU ONLY LIVE ONCE (SÓLO SE VIVE UNA VEZ)

Producción: Walter Wanger Productions, para United Artists. *Productor:* Walter Wanger. *Guión:* Gene Towne y Graham Baker, de un relato de Towne. *Fotografía:* Leon Shamroy. *Música:* Alfred Newman. *Canción:* «A Thousand Dreams of You», de Louis Alter y Paul Francis Webster. *Director artístico:* Alexander Toluboff. *Vestuario:* Helen Taylor. *Montaje:* Daniel Mandell. *Ayudante de dirección:* Robert Lee. *Intérpretes:* Sylvia Sydney (Joan Graham), Henry Fonda (Eddie Taylor), Barton McLane (Stephen Whitney), Jean Dixon (Bonnie Graham), William Gargan (padre Dolan), Warren Hymer (Mugsy), Charles «Chic» Sale (Ethan), Margaret Hamilton (Hester), Guinn Williams (Rogers), Ward Bond (un guarda). *Duración:* 86 minutos.



Sólo se vive una vez

Argumento: Eddie Taylor no ha tenido demasiada suerte en la vida y ha cometido pequeños delitos. Pese a que decide seguir por el buen camino cuando sale de la cárcel, sus antecedentes pesan y es acusado del atraco a un banco, acto que no ha cometido. Es condenado a la silla eléctrica y decide escapar pocas horas antes de la ejecución. Durante la huida dispara contra el capellán de la penitenciaría, justo en el momento en que llega un teletipo anunciando que Eddie es inocente del crimen que se le imputa. Acompañado de su esposa Joan, Eddie huye hacia un destino fatalista. Finalmente, la pareja es abatida por la policía cerca de la frontera.

Segundo jalón de la denominada trilogía social, *Sólo se vive una vez* se nutre de la atmósfera de un thriller fantasmagórico (imborrables la huida de Eddie del penal sumido en una espesa niebla, la secuencia del atraco al banco donde la niebla es sustituida por una cortina de humo o el viaje en coche por grises y solitarias carreteras) y de los tintes de un melodrama

sórdido y trágico. Desde el primer plano en el que aparece el joven delincuente Eddie Taylor, Lang hace viva, dolorosa y directa la sensación de desasosiego que atenaza al personaje, su imposibilidad de evitar ese destino adverso que encuentra en esta película su mayor fuerza tentacular. Eddie sale libre de la cárcel para volver a ella por un crimen que no ha cometido. Elegiaco falso culpable languiano que antes no fue falso, aunque si forzado, Eddie no consigue encarrilar con decencia su existencia por culpa de un obtuso capataz que le deja sin trabajo (y sin posibilidad para conseguir otro). Mientras tanto, uno de sus antiguos compañeros perpetra en solitario un mortal atraco al banco (que una década después inspirará el de *Forajidos* de Siodmak) llevando el sombrero de Eddie. Sus iniciales le delatan; la justicia, equivoca, no perdona; es sentenciado y condenado a la silla eléctrica y en uno de esos giros imprevistos que se convierten en esencia del impecable estilo de Lang, llega el reconocimiento de error y el indulto cuando un Eddie sin esperanza alguna dispara al que fuera su amigo en la prisión, el capellán, y huye hacia un destino definitivamente poco clemente.

Cada plano de *Sólo se vive una vez* transmite esa sensación de desesperanza y desamparo que sesga el devenir de sus protagonistas. Cada encuadre los aplasta y les deja sin capacidad para rehuir la fuerza innoble de las circunstancias. Todos los actores lo comprenden (aunque las relaciones Fonda/Lang no fueran demasiado cordiales ni en este film ni en el siguiente que hicieron juntos, *La venganza de Frank James*) y lo potencian: nunca Fonda estuvo tan frágil e irónico a la vez; Sylvia Sidney pasa con asombrosa sencillez del temor inicial (que se corresponde con su creencia ciega en la justicia: Joan convence a Eddie de que se entregue cuando es acusado del atraco que no ha cometido) a la fuerza final (tan decepcionada del mundo como su compañero, inicia con él una huida condenada al fracaso); y Barton McLane¹, en la piel del abogado que defiende obstinadamente a Eddie mientras ama en secre-

¹ McLane fue, junto a Dan Duryea y Dan Seymour, uno de los secundarios más característicos en la etapa americana de Lang. Son igualmente ajustadas sus interpretaciones en *You and Me* y *Espritu de conquista*.

to a Joan, pasea durante toda la película su semblante grave dejando claro cuál será el fin de sus protegidos.

Entre tanta sobriedad y condensación visual, Lang se permite algunos de sus planos más arrojados y algunas de sus soluciones narrativas más originales. Entre los primeros, el que abre la secuencia del asalto al Fifth National Bank, un auténtico derroche de inventiva que les debió costar lo suyo a Lang y su operador Leon Shamroy: un corto travelling de acercamiento hasta el coche empapado de lluvia / una de sus ventanas, cubierta de vaho, está ligeramente entreabierta / a través de la leve ranura, vemos el espejo retrovisor del interior, en el que se reflejan los ojos del atracador; o el formidable e inexorable plano subjetivo de Eddie caminando por el bosque con Joan en sus brazos encuadrado desde la mira telescópica del fusil de un policía, que Jean-Luc Godard utilizó en uno de sus escritos sobre Lang² para definir la estética del cineasta: «Un policía apunta al bandido que huye y va a matarle; para hacer sentir mejor el aspecto inexorable de la escena, Lang hizo instalar en el fusil una mira telescópica, como la que tiene un arma de gran precisión; el espectador nota inmediatamente que el policía *no puede fallar* su disparo y que el fugitivo debe *matemáticamente morir*.»

Entre las segundas, destacan la forma de sintetizar la boda de Eddie y Joan mediante sólo tres planos de detalle de apariencia banal (uno del cartel de un parador de carretera, otro del libro de inscripción de ese parador en el que se pueden leer los nombres de Mr. y Mrs. Taylor, y un tercero de la licencia matrimonial), y de presentar la espera del veredicto del jurado, con una breve secuencia en la redacción de un rotativo que tiene preparadas tres portadas alternativas para la próxima edición (en la primera Eddie es declarado inocente, en la segunda se anuncia que el jurado es inflexible, en la tercera se le considera culpable y es condenado a la silla eléctrica).

Sólo se vive una vez no era, oficialmente, uno de los films predilectos de su autor. De forma más íntima, sin duda debía serlo.

² Jean-Luc Godard, «Fiche U.F.O.I.-E.I.S.», 1956.

1938. YOU AND ME

Producción: Paramount. *Productor:* Fritz Lang. *Guión:* Virginia van Upp, de un relato de Norman Krasna. *Fotografía:* Charles Lang, Jr. *Música:* Kurt Weill y Boris Morros. *Canciones:* «You Can't Get Something for Nothing» y «The Right Guy for Me», de Kurt Weill y Sam Coslow; «You and Me» de Frederick Hollander y Ralph Freed. *Directores artísticos:* Hans Dreier y Ernest Iégté. *Decorador:* A. E. Freudeman. *Montaje:* Paul Weatherwax. *Interpretes:* Sylvia Sidney (Helen Roberts), George Raft (Joe Dennis), Robert Cummings (Jim), Barton Macane (Mickey), Roscoe Karns (Cuffy), Harry Carey (Mr. Morris), Warren Hymer (Gimpy), George E. Stone (Patsy), Guinn Williams (taxista), Vera Gordon (Mrs. Levine), Carol Paige (cantante). *Duración:* 90 minutos.

Argumento: El viejo Mr. Morris tiene un almacén en el que acostumbra a dar trabajo a ex presidiarios. Uno de ellos, Joe Dennis, se deja tentar por su antigua vida y decide saquear el lugar en compañía de sus amigos. Pero Helen, la esposa de Joe, les convence de que volver a la vida delictiva es lo peor que pueden hacer.

En algunos pasajes anteriores de este libro ya se ha hablado de la relación/admiración entre Lang y Bertold Brecht, que no se materializaría en la pantalla hasta la redacción del guión original de *Hangmen also Die*. Lang, que no dudó en considerar a Brecht como «el mayor talento de este siglo en Alemania». Inventó el teatro épico, y algo más: *Lehrstücke*, una obra de teatro que enseña algo (*Stücke*: la obra; *Lehren*: enseñar)¹, rastreó a fondo la dramaturgia didáctica del escritor alemán para la elaboración de *You and Me*, película que cierra su trilogía social, también su fructífera colaboración con Sylvia Sidney, y supone, para muchos, el inicio de la supuesta decadencia en la que se sumió el cincasta vienés.

¹ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.



You and me

You and Me, como se ha visto en el apartado biográfico, le llegó rebotada a Lang. Y, en un principio, parecía alejada de sus intereses del momento. Debe considerarse, junto a la fantástica *Liliom*, la única comedia de su extensa singladura, aunque su punto de partida explora mejor las técnicas del melodrama social con aplicación de los recursos brechtianos. Si *Furia* trataba la injusticia social y *Sólo se vive una vez* analizaba la imposibilidad de integración del individuo marcado por los códigos morales y legales, *You and Me* incide en esta misma dirección, pero bajo un prisma menos agresivo que provoca situaciones, gestos y momentos decididamente delirantes. Y apunta hacia un coherente *happy end*: la misma Sylvia Sidney que convence a Spencer Tracy para que se presente en el juicio contra sus supuestos linchadores, la misma Sylvia Sidney que le pide a Henry Fonda que se entregue después del atraco, es la que ahora ofrece un prodigioso sermón entre cáustico y moralizante a su esposo y los amigos de éste para demostrarles que, pese a todo, el camino del crimen no es ni el mejor ni

el que ofrece más soluciones. *You and Me* es la crónica distendida de un inadaptado que no lo es por obligación, ya que el almacén donde trabaja (escenario casi único e inalterable de una película de rígida construcción escénica que recuerda por momentos a *M*: por ejemplo, la secuencia de la entrada de los atracadores en el almacén) supone una tabla de salvación nada desdeñable; si lo es, es casi por convicción.

Lang le comentó a Bogdanovich que él quería hacer con *You and Me* lo más parecido a una *Lehrstück* de Brecht. La idea de construir la acción de forma musical, presentando la situación inicial y esbozando el resto mediante canciones, es sin duda lo más atractivo de la película. Un musical didáctico, que no salió lo redondo que Lang quería porque Kurt Weill, el compositor predilecto de Brecht junto a Hans Eisler², abandonó el trabajo más o menos a la mitad. Los métodos empleados por Lang rompían moldes en las férreas estructuras de Hollywood: Weill escribía la música incidental y las canciones antes de que las escenas correspondientes se rodasen, marcando así las pautas que Lang quería; además, la música era interpretada en el mismo plató para crear el ambiente preciso. No hay disociación posible entre imagen y música, no existe el a veces rutinario trabajo *a posteriori*, no hay solu-

² Kurt Weill (Dessau, 1900-Nueva York, 1950) colaboró por vez primera con Brecht en *Mahagonny Songspiel* (1927). Seguirían, entre otras, *The Threepenny Opera* y *Happy End* antes de su divorcio artístico definitivo, ocurrido a raíz de la adaptación filmica de *La ópera de tres peniques* realizada por Pabst en 1930. Weill se establecería en Broadway, colaborando ocasionalmente para el cine: el film de Lang, el corto de Renoir *Salute to France* (1944), Hans Eisler (Leipzig, 1898-Berlin, 1962) compuso en 1935 la música de la canción de Brecht «Ballad of the Wise Woman & the Soldier»; antes, en 1932, ya había contratado con el dramaturgo al componer la música de *Kable Wamps*, film dirigido por Slatan Th. Dudow y escrito por Brecht. Siguió colaborando con él en el exilio europeo, centrando toda su obra en la causa antinazi. Llegó a Estados Unidos en 1938, fue nominado al Óscar por la música de *Hangmen also Die*, película que le reunió una vez más con Brecht gracias a Lang, y sufrió los envites de la comisión de actividades antiamericanas.

También cabe citar que los decorados de *You and Me*, así como los de *Ministry of Fear*, fueron realizados por Hans Dreier, otro exilado alemán con el que Lang no llegó a colaborar en el periodo silente. De Dreier son los decorados de *Danton* (1920) y *Pedro el Grande* (1923), ambas de Dimitri Buchowetzki.

ciones de archivo. Todo se sucedía al mismo tiempo, y cada sonido se acompañaba con cada movimiento hasta conseguir una armonía sólo reflejada de forma parcial en la película. La partida de Weill supuso un serio revés al método languiano. Su sustituto, Boris Morros, no consiguió el mismo equilibrio, y el resultado, resentido de ello, se bifurca en momentos perfectos como la secuencia de apertura, en la que la imagen dibuja sintéticamente a los personajes y la canción de Weill «You Can't Get Something for Nothing» nos proporciona toda la información necesaria sobre su situación anímica, y otros en exceso forzados (Lang recordaba, decepcionado, la secuencia en la que todos los presidiarios, evocando su vida fuera de la prisión, improvisan una melodía golpeando los más diversos utensilios). Con todo, pese a su escasa repercusión y su baja cotización incluso entre los seguidores de Lang, *You and Me* queda como una tentativa arriesgada de fusionar conceptos tan distintos como el melodrama social, la comedia casi fantástica (la situación central, con el propietario del almacén dando trabajo a ex presidiarios, era para Lang más propia de un cuento de hadas), la metódica construcción brechtiana y la narrativa estrictamente musical.

1940. THE RETURN OF FRANK JAMES (LA VENGANZA DE FRANK JAMES)

Producción: 20th Century Fox. *Productor:* Darryl F. Zanuck. *Productor asociado:* Kenneth MacGowan. *Guión:* Sam Hellman. *Fotografía:* George Barnes y William V. Skall (Technicolor). *Música:* David Buttolph. *Directores artísticos:* Richard Day y Wiard B. Ihnen. *Decorados:* Thomas Little. *Vestuario:* Travis Banton. *Montaje:* Walter Thompson. *Interpretes:* Henry Fonda (Frank James), Gene Tierney (Eleanor Stone), Jackie Cooper (Clem), Henry Hull (mayor Rufus Todd), J. Edward Bromberg (George Rynyan), Donald Meek (McCoy), Eddie Collins (agente de la diligencia), George Barbier (juez), John Carradine (Bob Ford), Charles Tannen (Charlie Ford) Ernest Whitman (Pinky), Victor Kilian (predicador), George



La venganza de Frank James (1940)

Chandler (Roy), Irving Bacon (espectador). *Duración:* 92 minutos.

Argumento: Frank James se ha escondido en una modesta granja y vive, en compañía del fiel criado negro Pinky y el joven e impulsivo Clem, con su identidad cambiada. Bob Ford asesina por la espalda a Jesse James. Es condenado pero rápidamente indultado. Es entonces cuando Frank decide hacer justicia, aunque ello lo convierta una vez más en un proscrito. Asalta la oficina del ferrocarril para hacerse con algo de dinero y persigue obstinadamente a Bob Ford y su hermano Charlie. Por el camino, acompañado siempre por Clem, conoce a la joven periodista Eleanor Stone. Influido por ella, se entrega para salvar la vida de Pinky, que ha sido condenado a muerte por colaborar con los James. Ante un jurado sudista y simpatizante, Frank es declarado inocente. Es entonces cuando se enfrenta por fin al asesino de su hermano.

El día 3 de abril de 1882, Jesse James fue asesinado por la espalda. Bob y Charles Ford, antiguos miembros de su destar-

talada banda, fueron los autores. La película de Lang, concebida como una secuela del *Jesse James* de Henry King¹, se inicia con los planos finales de dicha película en la que un imposible Tyrone Power en la piel de Jesse James es abatido mientras reajusta en la pared un cuadro con la célebre máxima «hogar, dulce hogar». Según la ficción urdida por el guionista Sam Hellman y puesta en imágenes con algo más que aplicación por Lang, Frank James, hermano del mítico forajido, se había recluso en una granja con nombre falso. Sólo el joven Clem, hijo de uno de los miembros de la banda de los James muerto en el frustrado asalto al banco de Northfield, el criado negro de la familia, Pinky, y el siempre alucinado Rufus Todd, confederado obstinado que igual ejerce de abogado como de director del periódico local, conocían de su existencia; para el resto del mundo, Frank había muerto.

La venganza de Frank James es una película de itinerario seco, escueto y explícito. Como otros héroes languianos, Frank se encuentra moralmente situado entre la legalidad (quiere creer que los Ford serán justamente condenados por asesinar traicioneramente a su hermano) y su deseo de venganza personal. Cuando la justicia falla, el ex pistolero con deseos de reintegrarse a la sociedad deberá acometerla por sí mismo. El destino, y la fuerza de las circunstancias, le obligan una vez más a ello.

Aunque le llegó como un encargo de Zanuck, Lang hizo suyo el planteamiento general del film. Frank James, estoico Henry Fonda en cada plano, vive la misma dicotomía que el grueso de los personajes del Lang americano. Es, en el fondo, un falso culpable, pero con un pasado marcado por luchas y rebeliones que le emparentan con el mismo Fonda de *Sólo se vive una vez*. Y anuncia con fuerza al Arthur Kennedy de *Encubridora* y al Glenn Ford de *Los sobornados*: como éstos, sólo desacata las normas sociales y se toma la justicia por su mano cuando alguien querido es asesinado.

¹ *Jesse James (Tierra de audaces, 1939)*, dirigida por King, escrita por Nunnally Johnson, producida por éste y Darryl F. Zanuck e interpretada por Tyrone Power, Henry Fonda, Randolph Scott, Nancy Kelly, John Carradine y Henry Hull.

A Lang le interesaba, obviamente, este representante del destino adverso. Pero aún le atraía más moverse por los márgenes del *western*. Y por múltiples razones: trabajar con la imagen real y mítica de un *outlaw* (en un sentido más ortodoxo, sin embargo, del que habría desarrollado en su frustrado proyecto sobre Billy el niño); escudriñar en las fuentes que generan ese doble papel de historia y leyenda (de ahí la intromisión, al principio decididamente extraña, del personaje de la joven periodista que desea emanciparse laboralmente, interpretada por Gene Tierney en su primer trabajo cinematográfico en la pantalla); valorar y plasmar la fuerza telúrica de un paisaje que en los *westerns* languianos, ya sean rodados en exteriores o en estudio, alcanzó una incontaminada intensidad. En este sentido, dos de los mejores momentos de la película se corresponden con la habilidad pictórica de Lang para integrar en sólido cuerpo al individuo, al escenario y al movimiento: en el primero, la persecución a caballo de Frank y Clem a los hermanos Ford tras la secuencia del teatro, Lang gradúa el dramatismo de la acción haciendo que a cada nueva toma el paisaje se vaya haciendo más agresivo (laderas rocosas, ríos que deben ser franqueados por pequeños troncos) hasta llegar al desnudo escenario del tiroteo entre Frank y Charlie Ford; en el segundo, el veloz regreso de Frank para entregarse a la ley y salvar la vida de Pinky, el montaje entrecortado con que Lang construye la secuencia intensifica la noción de tiempo que se le escapa al protagonista (y en doble sentido: quedan pocas horas para la ejecución de Pinky/cuanto más se acerca para salvarle, más se aleja de Bob Ford).

Otras dos secuencias sobresalen en el conjunto armónico y luminoso (Lang, poco adicto al color, lo utilizó aquí de la forma más suave y sensual posible: los primeros planos de Gene Tierney, los azulados contrastes de las cenas de Frank y Clem junto al río, los medidos tonos interiores de teatros y hoteles). La que ilustra el juicio de Frank revela el arte de Lang para, a la manera fordiana, convertir el acta sumarial en una abigarrada comedia. Y la de la representación teatral de la muerte de Jesse James esconde, certeramente, el posicionamiento languiano sobre, una vez más, la historia y el mito. Los her-

manos Ford, al igual que haría Buffalo Bill con sus falseados espectáculos circenses, glorifican su acción en el teatro convirtiéndose en valientes defensores de una muchacha atacada por los James; Frank, que presencia desde el palco la representación, salta sobre el escenario como lo hizo John Wilkes Booth (y lo visualizaron Griffith y Walsh en *El nacimiento de una nación*) tras asesinar al presidente Lincoln. La realidad histórica, la memoria cinematográfica de esa realidad, y la manipulación sobre el mito se funden de forma precisa y originalísima.

1941. WESTERN UNION (ESPIRITU DE CONQUISTA)

Producción: 20th Century Fox. *Productor asociado:* Harry Joe Brown. *Guión:* Robert Carson, inspirado libremente en la novela de Zane Grey. *Fotografía:* Edward Cronjager y Allen M. Davey (Technicolor). *Música:* David Buttolph. *Directores artísticos:* Richard Day y Albert Hogsett. *Decorador:* Thomas Little. *Vestuario:* Travis Banton. *Montaje:* Robert Bischoff. *Interpretes:* Robert Young (Richard Blake), Randolph Scott (Vance



Western Union

Shaw), Dean Jagger (Edward Creighton), Virginia Gilmore (Sue Creighton), John Carradine (doctor Murdoch), Slim Summerville (Herman), Chill Wills (Homer), Barton McLane (Jack Slade), Russell Hicks (gobernador), Victor Kilian (Charlie). *Duración:* 93 minutos.

Argumento: La acción acontece en el año 1861, durante el tendido del primer cable telegráfico transcontinental a cargo de la compañía Western Union. Vance Shaw, un forajido arrepentido, colabora en la empresa y se gana la confianza del jefe de las operaciones, Edward Creighton. Vance tiene como misión guardar el ganado de posibles ataques de indios y bandas de pistoleros. Una de ellas, formada por soldados confederados dispuestos a impedir el tendido telegráfico, está capitaneada por Jack Slade, el hermano de Vance. Cuando la instalación ha llegado a su fin, Vance y Jack deberán enfrentarse en duelo.

La buena acogida de *La venganza de Frank James* y la obsesión que tenía Zanuck con las nuevas perspectivas que para el *western* podía aportar un director europeo, fueron los detonantes de que Lang reincidiera en el género con *Espíritu de conquista*, secuela aparente de *Union Pacific*, película de De Mille fechada en 1939 que narraba el tendido de las vías del ferrocarril transcontinental. Para la ocasión, Lang tuvo que ceñirse a un guión de Robert Carson sobre otro tendido crucial, el de la línea telegráfica; el film adaptaba libremente un relato del especialista Zane Grey, pero en opinión de todos los involucrados en su preparación y rodaje, sólo quedó al final el título de la novela.

Espíritu de conquista resultó un moderado éxito comercial. Supongo que gracias a ello Lang no tuvo que encajar represalia alguna. Porque viendo la película y sabiendo lo que la Fox esperaba de ella (un film histórico, épico, mítico), resulta innegable que el director austriaco hizo lo que le dio la gana, demostrando una vez más su libertad de movimientos pese a la férrea estructura en la que se encontraba.

Poca épica hay en *Espíritu de conquista*¹. Todo lo contrario.

¹ Con todo, varias secuencias de acción de este film fueron saqueadas y

Lang se preocupa más por las emociones íntimas de sus personajes (a los que, con todo, trata con cierta distancia), por la acción interior del periplo que viven. La aventura se interioriza en su estado más puro y, lejos de la aventura colectiva que se enuncia, la película termina hablando de un conflicto moral: el que vive Vance Shaw, un pistolero que, como Frank James, desea reintegrarse en la sociedad, acepta un trabajo en la Western Union y debe enfrentarse finalmente a su propio hermano, jefe de una banda de forajidos sureños dispuestos a impedir el tendido del telégrafo *yankée* con más fervor que los incautos indios que aparecen, casi en tono festivo, hacia la mitad del film.

No deja de resultar curioso que la única secuencia cien por cien épica y tumultuosa, la del incendio provocado en el campamento de la Western, fuera realizada por la segunda unidad dirigida por Otto Browner. El resto de momentos de acción son reducidos por Lang a su mínima esencia: el enfrentamiento entre los indios ebrios y algunos miembros de la compañía se resuelve con una sola detonación de revólver y algunas flechas disparadas casi al azar, y se cierra con una de las tradicionales imágenes espectrales de Lang (uno de los capataces alcanzado por una flecha en lo alto del poste telegráfico); el ataque al campamento es casi elíptico y más interesado en las desastrosas peripecias del cocinero con sus cacharros que en la batalla en sí misma; y el duelo final entre los dos hermanos antagonistas tiene un tono definitivamente suicida: Vance, con las manos quemadas y la camisa hecha jirones, acaba abatido por Jack, mientras que éste no puede esquivar los disparos del poco experimentado Blake.

Más allá de los peligros inherentes a la expedición, Lang retuvo del guión original² la relación de amistad y comprensión que se establece entre personajes masculinos completa-

utilizadas en el montaje de *Aventuras de Bufalo Bill* (1944), de William A. Wellman. Lo mismo había ocurrido con *Sólo se vive una vez* de la que se tomaron varios planos del atraco para *Dillinger* (1945) de Max Nosseck.

² Guión que intentó modificar sin resultados positivos: ni se entendió con Carson, que nunca supo por qué Lang había aceptado dirigir la película, ni el estudio le dejó a última hora realizar las modificaciones que el cineasta creía pertinentes.

mente opuestos. Richard Blake (petulante con elegancia Robert Young) estudió ingeniería en la Universidad de Harvard es hijo de uno de los más poderosos accionistas de la Western Union y aparece en el campamento con una flamante indumentaria de *cowboy* hecha a su medida por un sastre de Nueva York. Edward Creighton (demasiado rígido Dean Jagger) es un topógrafo del este que ha sabido, sin embargo, acostumbrarse al terreno, y no sólo al físico, del oeste. Y Vance Shaw (imposible Randolph Scott) desea olvidar el pasado pese a los inconvenientes con que el destino trufa su itinerario: la propia presencia de Creighton, al que al iniciarse el film robó su caballo no sin antes salvarle la vida; el acoso de la banda capitaneada por su hermano, reflejo del mal al que no puede sustraerse. Lo mejor de *Espiritu de conquista* no está en la gesta épica³, ni mucho menos en la voluble situación amorosa que se establece entre la hermana de Creighton, Sue, y los atolondrados Vance y Blake; tampoco en los apuntes cómicos, estridentes en exceso por lo que hacen referencia al pobre cocinero que encarna Slim Summerville. Sus más bellos logros residen en las miradas de inquietud de Vance, en la callada comprensión de Creighton que lo intuye todo del forajido y nunca se lo reprocha, en el gesto del ya maduro Blake cuando encuentra en el cuerpo sin vida de Vance la medalla que le regaló Sue, en la compenetración que emana de los tres protagonistas cuando se dirigen a pactar amistosamente con los indios (célebre toma en la que la cámara muestra el carromato en marcha, sigue el hilo telegráfico, desciende hasta el suelo, se detiene en el cable cortado junto a una lanza, hace un giro de 90° y enseña de golpe a un centenar de indios con pinturas de guerra). Vance Shaw está en el centro de todo. Otra víctima del destino trágico a la que, no en vano, Lang le dedica el momento más intenso de toda la película, la leve y sentida panorámica ascendente que va desde su tumba en plena pradera hasta lo alto de los postes telegráficos que ha ayudado a construir recortados en un cielo crepuscular.

³ Absolutamente inventada sobre el papel: según Lang, los únicos peligros vividos durante el rodaje real fueron la ausencia de madera y la caída de algunos postes debido a que los bisontes se rascaban en ellos.

1941. MAN HUNT (EL HOMBRE ATRAPADO)

Producción: 20th Century Fox. *Productor:* Kenneth MacGowan. *Guión:* Dudley Nichols, de la novela *Rogue Male* de Geoffrey Household. *Fotografía:* Arthur Miller. *Música:* Alfred Newman. *Directores artísticos:* Richard Day y Wiard B. Linnen. *Decorados:* Thomas Little. *Vestuario:* Travis Banton. *Montaje:* Allen McNeil. *Intérpretes:* Walter Pidgeon (capitán Thorndike), Joan Bennett (Jenny), George Sanders (Quive-Smith), John Carradine (Mr. Jones), Roddy McDowall (el pequeño Vaner), Ludwig Stössel (doctor), Heather Thatcher (Lady Risborough), Frederick Wallock (Lord Risborough). *Duración:* 102 minutos.

Argumento: Roger Thorndike es un cazador británico que quiere comprobar, en plena segunda guerra mundial, si sería capaz de llegar hasta el castillo de Berchtesgaden donde se encuentra Hitler y tenerle en el punto de mira de su escopeta. El simple placer de la caza. Pero es capturado y torturado por



Man Hunt

las fuerzas de la Gestapo, comandadas por Quive-Smith. Thorndike consigue escapar en una embarcación, gracias a la ayuda del pequeño Vaner, y llega a Londres. Pero hasta allí se han desplazado también los agentes alemanes dispuestos a no dejarle con vida. Thorndike conoce a una prostituta, Jenny, a la que involucrará sin querer. Ambos esquivan constantemente el cerco de sus enemigos, pero al final Jenny no puede escapar. Tras eliminar al último de los agentes alemanes, Thorndike se dirige una vez más hacia territorio enemigo provisto de su escopeta con mira telescópica, esta vez dispuesto a matar al dictador.

En el seno de la Fox, la productora en la que se mantuvo más tiempo fijo, Lang inauguró por puro azar su serie de películas sobre el peligro del nazismo. Estamos en 1941, antes de la entrada de Estados Unidos en la contienda bélica. Darryl F. Zanuck encargó a uno de sus guionistas predilectos, Dudley Nichols, la adaptación de la obra de Geoffrey Household *Rogue Male*, publicada primero en forma de serial en el *Atlantic Monthly Magazine* y después como novela, en 1939. En el relato original, narrado en primera persona en forma de *flash back*, un experimentado cazador británico llega hasta la fortificación de un importante dictador y llega a tenerle en el punto de mira de su fusil; pero no dispara, su meta era simplemente probar que podía hacerlo. Nichols, consecuentemente con los tiempos que corrían, le dio nombre real al dictador (Hitler) y situó la acción poco antes de la invasión nazi a Polonia. Una vez listo el guión, Zanuck se lo ofreció a John Ford. Ante la negativa de éste, Kenneth MacGowan, productor previsto por el estudio, recomendó el nombre de Lang. Por una vez, le encargaban un proyecto con el que no tendría demasiados problemas en identificarse.

Es ya 29 de julio de 1939. Un travelling tortuoso nos adentra por un espeso bosque. El capitán Thorndike llega a lo alto de una cima, se tumba en el suelo, observa por la mira telescópica de su fusil, apunta cuidadosamente cuando vislumbra a Adolf Hitler conversando en la terraza de una casa aparentemente bien vigilada, aprieta el gatillo... un chasquido seco

acompaña a la acción, no había munición en la recámara. Thorndike sonríe satisfecho, ha cumplido sus propósitos: de haberlo querido habría acabado con el líder del furibundo Tercer Reich. Se detiene, saca nervioso una bala de su cinto, carga el arma y cuando está a punto de disparar un soldado alemán se abalanza sobre él y lo captura. Semejante prólogo, compuesto de constantes travellings laterales sobre Thorndike tumbado y planos de detalle sobre sus rápidos movimientos con el fusil, es toda una lección de síntesis y enunciación. Sin que medie palabra alguna, comprendemos que, como en el caso del obsesivo protagonista de *The Most Dangerous Game* (Ernest Schoedsack, 1932), estamos ante un cazador nato cuyo objetivo, y placer, está en el acoso y no en matar. En el último instante cambia de idea y decide suprimir a su presa. Lang habría cambiado el curso de la historia.

En la siguiente secuencia, Thorndike es prisionero de Quive-Smith, un oficial de la Gestapo. Como el británico, Quive-Smith es amante de la caza mayor, pero no comprende los motivos esencialmente deportivos de Thorndike. Lógico. A instancias de Lang, las explicaciones de Thorndike resultan poco satisfactorias; el cazador está empezando a tomar conciencia en el momento en que se siente presa. La sesión de tortura resulta ejemplar del estilo languiano: cuando los agentes golpean a Thorndike, Lang encuadra a Quive-Smith examinando el tablero de ajedrez en la estancia contigua; cuando cesan los golpes en *off* y lo pasan a esta estancia, Lang sigue en travelling los pies arrastrando del protagonista que es llevado, inconsciente, por sus torturadores; lo sientan en una silla y sólo vemos su abatida sombra proyectada sobre sus interrogadores.

A partir de este momento, *El hombre atrapado* (único de los films antinazis de Lang que llegó a nuestras pantallas: se estrenó a finales de 1983, tan sólo cuarenta y dos años después de su realización, dentro del ciclo de la Fox «Amar el cine») se mueve por escenarios diversos y siempre amenazadores. Tras ser torturado y arrojado por un pequeño barranco, Thorndike huye por una ciénaga, se esconde en una embarcación que lo lleva a Londres y allí, seguido de cerca por los esbirros de Quive-Smith comandados por el refinadamente perverso

John Carradine (en uno de sus más memorables trabajos a las órdenes de Lang), hace lo posible por subsistir entre las callejuelas neblinosas (que se repetirán en *Ministry of Fear*) y los apartamentos sin luz de la capital inglesa. Para él, conocedor de los terrenos más áridos para la caza, la gran urbe se convierte en perturbador decorado de una nueva situación: de cazador ha pasado a ser presa. Y además, este Thorndike seguro de sí mismo, deportista de buen linaje, es ayudado consecutivamente por un niño (el grumete del barco) y por una ingenua prostituta de los suburbios londinenses, primer encuentro de Lang con Joan Bennett, una de sus actrices más apreciadas. *El hombre atrapado* es, como toda buena película languiana, la crónica de un proceso de superación, transformación y madurez, mucho más por lo que aprende Thorndike de su relación con Jenny que por su decisión final, cuando tras la muerte de la muchacha, decide volver a Alemania para apuntar una vez más a Hitler con su fusil... esta vez cargado.

Que Fritz Lang no rodaba nada innecesario es un hecho que hasta ratifican sus detractores. *El hombre atrapado* es un buen ejemplo de ello. Citemos algunos casos representativos:

- en la primera secuencia, Lang observa con atención cómo Thorndike coloca el alza de la mira telescópica en el punto que marca 500 metros de distancia: Quive-Smith le comenta después, antes del interrogatorio, que a esa distancia era difícil acertar el blanco más cercano;
- en la misma secuencia, Lang encuadra detenidamente la mano del protagonista poniendo una bala en la recámara: Thorndike le dice a su interlocutor alemán que era necesario hacer la prueba con el fusil cargado, si no todo habría sido un engaño;
- Thorndike acaricia la boina de Jenny en el último encuentro de ambos: la boina será la prueba de su muerte

1 La oficina Hays obligó a Lang a colocar una máquina de coser en la pequeña habitación donde vive la protagonista, para convertirla de prostituta en modista.

- cuando Quive-Smith se la entrega al cazador británico;
- Thorndike le compra a la muchacha un broche en forma de flecha, que ella coloca en su boina: Thorndike improvisará un arco y utilizará ese broche mortífero para acabar con Quive-Smith; la flecha aparece después como emblema del Thorndike que cae en paracaídas sobre terreno alemán.

Si todo ello no es suficiente para poder considerar *El hombre atrapado* no sólo como una de las mejores películas de Lang, sino como una de las obras más ingeniosas de las que trataron el tema del nazismo durante la primera mitad de los cuarenta en Hollywood, se puede citar el perfecto *timing* interno del que hace gala en todo momento (la persecución en el metro, los preparativos de la improvisada arma mientras Quive-Smith habla y habla a la espera de la firma de la confesión), la serenidad que alcanza el personaje de Jenny (su último acto es de elegiaca belleza: se hace pasar por una buscona en pleno puente de Londres para que un policía no reconozca a Thorndike, y Lang, sincero, le dedica un triste plano de alejamiento mientras el protagonista la contempla callado y nosotros entendemos que no volverá a verla) y, sobre todo, el tono escalofriante que recorre todo el film como una exhalación. Inquietantes son el travelling inicial en el bosque, la ausencia del contraplano de Thorndike en la escena del interrogatorio con Quive-Smith, la primera aparición del personaje de John Carradine en el umbral de la puerta del camarote, el plano fugaz que muestra la alfombra movida sobre la trampilla donde se esconde el protagonista, el ruido de los frenéticos pasos de perseguidor y perseguido en el túnel del metro, o el fundido en negro que se cierra amenazante sobre Joan Bennett y los agentes nazis en su apartamento. Inquietante y bella es *El hombre atrapado*.

1943. HANGMEN ALSO DIE

Producción: Arnold Productions, para United Artists. *Productor:* Fritz Lang. *Productor ejecutivo:* Arnold Pressburger. *Productor asociado:* T. W. Baunfield. *Guión:* John Wexley, Fritz Lang y Bertold Brecht, de un argumento original de Lang y Brecht. *Fotografía:* James Wong Howe. *Música:* Hanns Eisler. *Canción:* «No Surrender», de Eisler y Sam Coslow. *Director artístico:* William Darling. *Vestuario:* Julie Heron. *Montaje:* Gene Fowler, Jr. *Ayudantes de dirección:* Walter Mayo y Fred Pressburger. *Interpretes:* Brian Donlevy (doctor Franz Svoboda), Walter Brennan (profesor Novotny), Anna Lee (Mascha Novotny), Gene Lockhart (Emil Czaka), Dennis O'Keefe (Jan Horek), Alexander Granach (Alois Gruber), Margaret Wycherly (tía Ludmilla Novotny), Nana Bryant (señora Novotny), Lionel Stander (Cabby). *Duración:* 140 minutos.

Argumento: La acción se sitúa en la Checoslovaquia ocupa-



Hangmen also Die

da por las tropas alemanas. Tras el asesinato del *capo* Heydrich, la Gestapo inicia su particular reinado de terror para conseguir detener al autor del atentado. Los miembros de la resistencia checa le protegen, aunque su acto cuesta la vida a personas inocentes. Es entonces cuando conciben un arriesgado plan: hacer recaer todas las sospechas del asesinato en un colaboracionista, que finalmente será detenido y ejecutado por la Gestapo.

Durante la primavera de 1942, Praga vivió los días más sangrientos y nerviosos de la ocupación alemana. Lang y Brecht ajustaron su historia en torno a un individuo que cede su protagonismo a la colectividad. El protagonista inicial de *Hangmen also Die* (*Los verdugos también mueren* sería la traducción del título de este film que, por razones obvias, no superó los requisitos de la censura franquista en nuestro país) es el doctor Svoboda, un respetable ciudadano y miembro de la resistencia checa que ha asesinado al *protector* Heydrich, el oficial destinado por el Estado mayor alemán para mantener el orden y la seguridad en la ciudad. El centro de interés se desplaza gradualmente hacia Mascha (la fordiana Anna Lee) y su padre, el profesor Novotny, que esconden a Svoboda y sienten en carne propia la violencia de la represión que sucede al atentado. Finalmente, el protagonismo lo asume la colectividad entera, en su lucha para sobrevivir, para proteger a Svoboda y para buscar una cabeza de turco que calme los ánimos.

Hangmen also Die no es sólo una película antinazi, aunque de las cuatro que realizó Lang es la que mejor define esta característica. Muchos temas se golpean, de forma compensada, en su trayectoria, y Lang y Brecht hablan tanto del esfuerzo del pueblo checo por preservar su identidad y su integridad ante la barbarie nazi como, y quizá más intensamente, de las dudas interiores de una serie de personajes que deben estar tomando decisiones constantemente. En la duda se asienta el entramado dramático de la película: Svoboda siente siempre deseos de entregarse a la Gestapo para evitar la matanza de rehenes, Mascha quiere convencerle de que se entregue para salvar la

vida de su padre detenido aunque sabe que ésa no es la solución. Es en este sentido que *Hangmen also Die* no debe verse tan sólo como una película sobre el nazismo *in situ*, y como tal ceñida a un contexto y unos códigos concretos. Es, ante todo, un film que plantea conflictos morales muy afines a Lang y que se expresa en ese sentido, recuperando las nociones narrativas y de interpretación de la etapa alemana del autor.

En *Hangmen also Die* se dan cita dos modelos de representación, el brechtiano y el languiano. De Brecht (que, según el propio Lang, es responsable del 90 por 100 del guión original) surge un tono didáctico muy preciso que el director incrusta en su propia manera de ver las cosas, utilizando ese didactismo para definir a sus personajes; por ejemplo, la forma que tiene el profesor Novotny (excelente Walter Brennan), de decirle a su hija que es mejor no saber nada, argumentando que lo que cuentes a A lo sabrá poco después B, y éste se lo relatará a C, y éste a D, a E, a F y finalmente llegará a oídos de G, y G quiere decir Gestapo. Del director no cabe hablar aquí de los efectos y contrastes de luz y decorado, ya que *Hangmen Also Die* es un film poblado de escenarios desnudos y luces frías y directas. Sí, en cambio, de su planificación en las contadas escenas de acción (la pelea entre el inspector Gruber y el novio de Mascha, Jan Horek, en el apartamento de éste está rodada y montada como si de una rudimentaria pelea de serial se tratara) y en los momentos de mayor tensión interior: las deliberaciones de los resistentes en un apretado almacén parecen surgir neblinosamente del bloque final de M; los movimientos de Svoboda y Jan ante el armado Gruber, en el aséptico escenario de los vestuarios de un hospital, tienen el instinto fantasmagórico de los *Mabuse* o *Spione*; los interrogatorios a Mascha, su padre, su madre, su tía y su hermano pequeño en cinco dependencias de la Gestapo, montados en cortante paralelo, con la característica de que una pregunta formulada a Mascha en su *escenario* concreto es contestada por su madre en el plano y escenario siguiente, y así sucesivamente, retrotrae a las soluciones de encadenado sonoro entre secuencias de la misma M.

Hangmen also Die es una película de estructura nada inquie-

tante, a diferencia de anteriores y posteriores títulos de su director, que rasga con pequeños detalles la conciencia de sus protagonistas y ofrece dos mitades simétricas. Hacia la mitad del film entra en juego determinante el cervecero Czaka, un confidente de la Gestapo infiltrado en la resistencia. La forma que tiene Lang de filmarlo, siempre en *inseguros* planos medios, y los ademanes nerviosos, a pesar de la calma reinante del actor, un nada sobreactuado Gene Lockhart en un personaje decididamente difícil (entre el misero patetismo y el estridente ridículo), anuncian severamente que su entrada en juego significa la solución. A partir de entonces, la investigación llevada a cabo por la Gestapo, que obliga a Svoboda, Mascha y demás personajes a moverse constantemente de sus casas al cuartel de la Gestapo en cortos y siempre temerosos itinerarios, es sustituida por la elaborada mascarada que construye la resistencia para que todas las sospechas del atentado recaigan en el infeliz Czaka. El complot, bien engrasado, funciona. Más de una veintena de personas que no tienen nada en común entre ellas suministran los datos necesarios que conducen a la culpabilidad del cervecero. Los nazis necesitan un culpable; Czaka les vale. Ante la evidencia de la impotencia de los ocupantes, Czaka no puede hacer nada. Cuando el oficial alemán que se encarga de la investigación le dice que no puede pretender que toda la ciudad de Praga se ha puesto en contra suya, el traidor comprende. Porque de eso trata finalmente la bella *Hangmen also Die*, de la conspiración de todo un pueblo contra un falso culpable con antecedentes de traidor.

1943. MINISTRY OF FEAR

Producción: Paramount. *Productor asociado:* Seton I. Miller. *Guión:* Seton I. Miller, de la novela de Graham Greene. *Fotografía:* Henry Sharp. *Música:* Victor Young. *Directores artísticos:* Hans Dreier y Hal Pereira. *Decorados:* Bert Granger. *Vestuario:* Edith Head. *Montaje:* Archie Marsheck. *Ayudante de dirección:* George Templeton. *Interpretes:* Ray Milland (Stephen Neale), Marjorie Reynolds (Carla Hilfe), Carl Esmond (Willy Hilfe),

Dan Duryca (Cost, Travers), Hillary Brooke (Mrs. Bellane), Percy Waran (Inspector Prentice), Erskine Sandford (Mr. Bennit), Thomas Loudon (Mr. Newland), Alan Napier (doctor Forester). *Duración:* 84 minutos.

Argumento: Stephen Neale sale del sanatorio mental donde ha estado recluso durante un tiempo. Cerca de la estación del ferrocarril que le llevará al bullicioso Londres, descubre una pequeña y animada feria donde se celebra una fiesta benéfica. Allí, en un concurso, gana una tarta que contiene un microfilm con importante información sobre el sistema defensivo británico. Desde ese momento, Neale se ve involucrado en una compleja trama de espionaje, perseguido por agentes nazis y ayudado por la joven Carla, cuyo hermano Willy, el director de la asociación benéfica, resulta ser también el jefe de la organización de espías.



Ministry of Fear (1943)

La tercera película antinazi de Lang en Hollywood fue un relativo encargo. Al cineasta le interesaba mucho la novela de Graham Greene, pero el guión de Seton I. Miller, también productor del film, le pareció literalmente horrible. Lang había optado por la compra de los derechos de adaptación, pero la Paramount se le adelantó. Cuando el mismo estudio le ofreció la posibilidad de dirigir la película, firmó el contrato sin poner reparo alguno; aún no conocía la versión que estaba escribiendo Miller. Al leerla, intentó en vano rescindir su contrato; aceptó, con su proverbial profesionalidad, hacer un film sobre un tema que le gustaba a partir de un guión que odiaba.

Ministry of Fear se abre magistralmente. Los títulos de crédito van apareciendo sobre la imagen del péndulo oscilante de un reloj. Cuando finalizan los rótulos, Lang mueve ligeramente la cámara hacia arriba: en el reloj están a punto de dar las seis. Sigue un travelling hacia atrás que recorre toda la habitación hasta encuadrar a Stephen Neale sentado de espaldas a la cámara. Frente a él, se abre la puerta de la estancia y aparece el director del sanatorio. Cuando las manecillas marcan la hora, Neale se levanta: estaba esperando inmóvil el fin de su larga reclusión. La imagen del reloj determina la importancia que el tiempo va a tener en la condensada acción; ilustra, también, el monótono movimiento de los días y las noches durante años de ausencia del mundo real, ese que ha estallado en guerra.

Los ochenta minutos que siguen en *Ministry of Fear* son igual de brillantes y, sobre todo, absorbentes. Pocas películas de Lang escrutan la personalidad de uno de sus protagonistas basándose en la acumulación de detalles y situaciones tan sórdidos y fantasmagóricos, unidos felizmente con el ambiente de, por ejemplo, *Spione*. La primera mitad del film se desarrolla de la siguiente forma: últimos instantes de Neale en el sanatorio mental / larga secuencia en la fiesta benéfica en la que las adorables y ancianas viudas del lugar no son otra cosa que agentes alemanes / viaje en tren acompañado de un ciego que es, también, otro espía nazi dispuesto a hacerse con la conflictiva tarta / un bombardeo enemigo detiene el tren, momento que el supuesto ciego aprovecha para golpear con

su bastón a Neale y huir por los neblinosos páramos / sigue un fugaz tiroteo junto a una casa semiderruida / el ciego vuela por los aires a causa de una bomba / Neale llega a Londres y se encuentra en una sesión de espiritismo que termina en asesinato / perseguido por la policía y la red de espías, Neale sólo encuentra confianza y comprensión en la joven Carla, a quien no duda en contarle, mientras se refugian en la estación del metro de otro bombardeo enemigo, cómo fue acusado de haber envenenado a su esposa.

La segunda parte de *Ministry of Fear* (e intuyo que es donde el parco trabajo de Seton I. Miller, sobre todo en lo concerniente a la blanda relación entre Neale y Carla, no pudo ser remendado en exceso por la puesta en escena languisana) no está a la altura de su primer intenso y alocado bloque. Pero no lo invalida para nada. La película entra en un símil de fase muerta, demasiado explicativa, lejos de la atmósfera pantanosa alcanzada en su arranque. Pero en los momentos finales, Lang parece recobrar el gusto por la historia (que le tocaba más de cerca de lo que puede parecer: Carla es una joven austriaca que ha tenido problemas para encontrar su sitio en Londres, como el vienés Lang en Hollywood), por sus contrastes luminosos, por su ambiente de intriga fantasmiosa (la búsqueda del maldito pastel en el cráter que dejó la bomba) y su estética de serial (la indumentaria y los modos del inspector que lleva la investigación, el acoso final de la banda de espías a la pareja protagonista).

Hay en el film elementos muy propios de Lang, como la aparición del espía ciego (¿un posible trasunto del proyecto frustrado *Men without a Country*, sobre una red de espías dispuesta a conseguir un rayo que priva de la vista?), el pasado de falso culpable que ostenta sin demasiados traumas Neale (compró veneno para acabar con los sufrimientos de su enferma esposa, pero no se atrevió a administrárselo y lo guardó en un cajón: ella lo encontró, se lo tomó y Neale fue recluido en un instituto mental), y una atracción especial por los contrastes radicales de luz. Tras la encarnizada, como siempre en Lang, pelea entre Neale y Willy Hille, el jefe de los espías apaga la luz de la habitación y sale rápidamente por la puerta; el encuadre queda sumido en la oscuridad total, sólo rota, y de

qué manera, por el hilillo de luz que entra por el agujero que el disparo de Carla a través de la puerta ha hecho en la madera. Sigue el tiroteo en el tejado: los espías, apostados en la puerta de acceso, cierran la luz que emerge de la escalera y vemos tan sólo el foguero de los disparos; la luz vuelve a encenderse, salvadora, y desde el punto de vista de la acosada pareja vemos cómo los espías sucumben al fuego de los policías que suben por las escaleras.

Por último, y como demostración de hasta qué punto un director puede hacer suyo un material que le disgusta, un plano que es toda una postura ética. Cuando Neale sale del sanatorio, Lang lo filma en picado desde el exterior, baja lentamente y se coloca frente a la verja de hierro cuando el personaje la franquea: desde ese exterior turbulento y violento que enuncia el punto de vista en picado, Lang contempla de la forma más sincera cómo un hombre privado de libertad es arrojado a un mundo donde esa misma libertad ha sido sustituida por asesinatos, guerras y conspiraciones.

1944. THE WOMAN IN THE WINDOW
(LA MUJER DEL CUADRO)

Producción: International Pictures Inc., para RKO. *Productor:* Nunnally Johnson. *Guión:* Nunnally Johnson, de la novela *Once Off Guard* de J. H. Wallis. *Fotografía:* Milton Krasner. *Música:* Arthur Lange. *Director artístico:* Duncan Cramer. *Decorados:* Julie Heron. *Vestuario:* Muriel King. *Montaje:* Marjorie Johnson, supervisado por Paul Weatherwax. *Ayudante de dirección:* Richard Harlan. *Interpretes:* Edward G. Robinson (Richard Wanley), Joan Bennett (Alice), Raymond Massey (Frank Lalor, el fiscal del distrito), Dan Duryea (guardaespaldas), Edmond Breon (doctor Barkstone), Thomas E. Jackson (Inspector Jackson), Arthur Loft (Mazard), Dorothy Peterson (Mrs. Wanley). *Duración:* 99 minutos.

Argumento: Richard Wanley es un hombre tranquilo que se dispone a pasar unos días en solitario tras la marcha de su esposa e hijo para unas cortas vacaciones. En una galería de arte queda fascinado por el cuadro de una bella mujer, a la que co-



La mujer del cuadro (1944)

nocerá esa misma noche. Seducido por la mujer, la acompaña hasta su apartamento. Cuando entra en escena el amante de ella, Wanley empieza a vivir una auténtica pesadilla: Wanley mata en defensa propia al amante y luego intenta deshacerse del cuerpo. Las cosas se van complicando poco a poco hasta el suicidio del protagonista. Justo en ese momento, Wanley despierta sofocado en la butaca donde se ha quedado dormido. Todo ha sido un mal sueño.

La mujer del cuadro, uno de los éxitos comerciales más considerables de Lang en Hollywood, inaugura uno de los más extraños tramos en la singladura del cineasta. Progresivamente apartado de las intrigas antinazis en las que ha trabajado desde los inicios de los cuarenta —aunque en 1946 volverá al tema con *Cloak and Dagger*— y anunciando en cierta forma la etapa más escéptica de su obra, la que cierra su estancia en el cine americano, Lang se encuadra en las filas más ortodoxas del cine negro en clave psicológica, lejos del componente so-

cial de sus films de los 30 adscritos al género, para perfilar un melodrama policial en el que los laberintos del inconsciente tienen mucho, por no decir todo, que ver. Lang recupera la estructura de sueño que ya aconsejó para *El gabinete del doctor Caligari* cuando debía dirigirla, y construye un *film noir* atípico, de aspecto pausadamente inquietante, de atmósfera onírica, más relajada que violenta, de textura ensañadora, en la que los deseos del más profundo subconsciente se rebelan contra la rutina asumida de un viejo profesor de criminología transformado por la visión del cuadro de una espléndida mujer, por un homicidio involuntario y un chantaje presumible. Como escribió Noël Simsolo, «Lang transforma el melodrama policiaco en una representación de los mecanismos del inconsciente, no dejando nada al azar. El retrato muestra una mujer que el protagonista desearía encontrar, de la misma forma que el espectador de una película sueña con encontrar a la mujer cuya imagen le ha fascinado en la pantalla. Toda esta ficción implica una doble "aventura" en la que la idea del sexo se mezcla con la de la muerte en una culpabilidad común»¹.

La historia, en sí misma, es como una ebullición de anhelos, miedos y frustraciones agolpados en un lapso temporal que se le escapa al protagonista. El profesor Wanley, que ya ha renunciado al placer de la aventura, conoce a una bella mujer justo en el momento en que se encuentra admirando su retrato en el escaparate de una galería de arte. La cordial conversación posterior, en el apartamento de Alice, es detenida bruscamente por la aparición del amante de ella, un importante hombre de negocios. Wanley le clava unas tijeras dignas de la Grace Kelly de *Crimen perfecto* y se deshace del cadáver tras decidir que no se volverán a ver para que la policía no encuentre conexión alguna. El antiguo guardacspaldas del muerto les hace chantaje. Alice intenta envenenarlo pero fracasa². Wanley decide suicidarse con la misma droga: la espe-

¹ Noël Simsolo, *Fritz Lang*, Edilig, 1982.

² Esta larga secuencia fue eliminada de todas las copias que circularon en el estado de Oregón. La razón: pocos años antes, una mujer había matado a un hombre de la misma forma. En el resto del país se vio sin problemas.

ranza de un sensual despertar amoroso truncado por el languano sentimiento de culpabilidad.

Para ilustrar este relato de personajes dubitativos y frágiles, Lang se apoya en los contrastes: al iniciarse el film, Wanley habla en la universidad sobre el homicidio en defensa propia y, poco después, les confiesa a sus dos amigos íntimos que en su vida ya no hay riesgos y se conforma con la situación: no tardará mucho en matar a un hombre que intenta asesinarle y en embarcarse, con ello, en una aventura donde recupera, a su pesar, el placer por los detalles y sentimientos que creía olvidados. Sólo así se explica que acompañe a su amigo Frank Lalor, el fiscal del distrito encargado del caso, al lugar en el que se ha encontrado el cadáver, allí donde lo dejó escondido él mismo. Puro placer por el riesgo. Que Wanley cene cada noche en el club con el fiscal y un amigo común, resulta una excelente idea de guión: el protagonista se va enterando de las evoluciones de la investigación al mismo tiempo que, en su nerviosa inexperiencia, se adelanta a algunas de las pesquisas policiales estando siempre a punto de delatarse. La tensión de *La mujer del cuadro* se encuentra en estos pasajes, más que en el asesinato mismo, el viaje en coche de Wanley con el cadáver o la presión del chantaje.

Pudo, y puede, sorprender que al final Lang cierre la historia como un sueño, aspecto que no fue demasiado del agrado de su guionista y productor, Nunnally Johnson. Pero varias cosas si no sugieren, si anuncian este desenlace. En el tono onírico que preside toda la película: la imagen de Alice reflejándose en el cristal junto al cuadro que contempla Wanley, la forma imprevista de aparecer el amante, la solitaria y lluviosa carretera por la que se interna el protagonista para esconder el cadáver, las miradas siempre ambiguas del fiscal, interpretado por Raymond Massey, la muerte del chantajista a manos de la policía en un callejón cercano al apartamento de Alice. Y en una ligera advertencia en un emplazamiento significativo de cámara: cuando Wanley se sienta en la biblioteca del club para leer unos pasajes de *El cantar de los cantares*, el mayordomo, a la izquierda del encuadre, le sirve una copa; cuando el mismo mayordomo le despierta a la hora convenida, iniciándose entonces la película, es decir, el sueño, está ahora a

la derecha del encuadre. Hasta ese momento, todo, la planificación y la distribución de los personajes, había sido muy metódico y, llamémoslo, cartesiano. Este cambio de eje resulta, como mínimo, una advertencia, quizá sólo entendida como tal cuando vemos la película por segunda o tercera vez y conocemos su resolución... quizá.

Cuando en los planos finales, tras el inquieto despertar de Wanley, se le aparecen todos los personajes que han poblado su pesadilla, rostros de hombres a los que ve cada día en su devenir más cotidiano (el hombre del guardarropia es la víctima, el portero del club es el chantajista), Lang está reforzando el carácter último de su film. Wanley puebla su historia inventada de figuras cercanas pero emocionalmente distantes, hurgando en el mundo de los sueños a la búsqueda de sus deseos más recónditos. Cuando sale del club y vuelve a contemplar el cuadro, otra mujer se refleja en el cristal. Es más ordinaria que la soñada Alice, pero anuncia otra desviación de las normas, de la realidad asumida sin riesgos. Pero Wanley la rechaza y sale corriendo. Este nuevo encuentro, definido por Luis Aller como «una fantástica repetición cíclica», pone al viejo criminólogo al desnudo: su libertad parece pertenecer al mundo de la irrealidad, lejos de los condicionantes sociales que, con todo, le han convertido en un perverso soñador.

Unas últimas notas sobre los actores. Joan Bennett, en un papel que aún mantiene ciertas ingenuas conexiones con el que desempeñó en *El hombre atrapado*, inició en *La mujer del cuadro* su madurez a las órdenes de Lang, cineasta que se sirvió de ella como elemento perturbador de los órdenes morales y sentimentales establecidos; la armónica relación entre director y actriz cristalizaría, además, en la formación de Diana Productions. Pero más definitorias son, a mi entender, las contribuciones de Edward G. Robinson y Dan Duryea. Ambos interpretan personajes muy similares en *La mujer del cuadro* y *Perversidad*, y el segundo ya había aparecido como fantasmal espía nazi en *Ministry of Fear*. Lang trabajó con Robinson de una forma muy inteligente, despojándole dentro del cine ne-

³ Luis Aller, «La sombra de los gigantes», *Dirigido por...*, núm. 103, abril 1983.

gro (es innegable que si estos films se adscriben en primera instancia al género es por la participación del actor en ellos) de su mítica aureola de gángster y ofreciéndole la oportunidad de situarse en el lado opuesto: su interpretación de los dos pacíficos hombres que acaban enamorados de quien no deben y convertidos en homicidas a su pesar resulta de una admirable comprensión. Edward G. Robinson respecto a Lang: «Aunque tuve a veces relaciones difíciles con él —era un enamorado de la perfección, minucioso hasta el mínimo detalle, despreciativo con la mediocridad y a menudo tiránico con respecto a los que no encontraba a su altura—, tenía sin embargo mucho respecto por su capacidad y sus conocimientos. Lo considero uno de los más grandes directores de nuestra época».

Por su parte, Dan Duryea aceptó ser en manos de Lang la encarnación del Mal, como el actor se encargó de apuntar: «Bajo su dirección, tuve la ocasión de cometer mi primer suicidio en *Ministry of Fear*. Después, me he suicidado a menudo, pero ese suicidio fue el más significativo. No utilicé ni un revólver ni un cuchillo, sino unas tijeras de sastre muy impresionantes. Rápidamente revivido, me pareció evidente que debíamos trabajar juntos de nuevo. En *La mujer del cuadro*, me disparan en la espalda y expiro al pie de una escalera. De una película a otra, mi personaje había degenerado, ya que pasé del empleo de sastre al de chantajista. Lang me hizo caer aún más bajo en *Perversidad*, film en el cual yo era un chulo que termina en la silla eléctrica, acusado de un crimen que no ha cometido.

«Es necesario, sin dula, estimar a un hombre para aceptarle estos personajes... a menos que te lo paguen muy bien. Lang y yo tuvimos numerosas discusiones sobre lo que podía representar una carrera de actor fundamentada en la encarnación del Mal. Él creía que el espectador se acordaba generalmente del malvado. Y tenía razón, ya que *La mujer del cuadro* y *Perversidad* fueron los films que me impulsieron realmente como actor. *Perversidad* fue mi película número dieciséis. He

¹ Declaraciones de Edward G. Robinson de 1962, recogidas en *Tous les mêmes*, Flammarion, 1988.

terminado recientemente *Six Black Horses*⁵, que es mi quincuagésimo film, y una vez más me opongo al Bien. Pero el personaje duro que represento en esta película es una mujercilla en comparación a los fascinantes personajes que Lang me ayudó a crear. Con él, aprendí a potenciar los aspectos de este heroico representante del Mal que le son más atractivos. No se le puede pedir nada mejor a un director»⁶.

Los estilizados, presuntuosos y abyectos delincuentes de poca monta que Duryea encarnó en *La mujer del cuadro* y *Perversidad*, siempre provistos de un identificable *canotier* (sombrero que, por otro lado, y no es casualidad, llevan en el sueño de Wanley el amante asesinado y, durante la secuencia en el lugar donde se ha encontrado el cadáver, el mismísimo fiscal Lalor), definen de forma pragmática esa visión de caracteres cotidianos que Lang tenía del Mal, entendiendo éste como imprevisible y obstinada intromisión en nuestra teóricamente bien asentada realidad. Joan Bennett y Edward G. Robinson en *La mujer del cuadro*, Robinson en solitario en *Perversidad*, habrían vivido mucho mejor, aunque sumidos en la culpabilidad consciente y el engaño inconsciente, sin la presencia de este bien definido príncipe de los miedos más cotidianos al que Duryea otorgó, sin duda, el semblante y los modos que Lang necesitaba.

1945. SCARLET STREET (PERVERSIDAD)

Producción: Diana Productions, para Universal. Productor: Fritz Lang. Productor ejecutivo: Walter Wanger. Guión: Dudley Nichols, según la novela y la pieza teatral *La chienne*, de Georges de la Fouchardière y Mouëzy-Eon. Fotografía: Milton Krasner. Música: Hans J. Salter. Director artístico: Alexander Golitzen. Decorados: Russell A. Gausman y Carl Lawrence.

⁵ *Western* dirigido por Harry Keller en 1962, sobre dos hombres que se pelean por una mujer en pleno desierto mientras les asedian un grupo de indios.

⁶ Declaraciones de Dan Duryea de 1962, recogidas en *Tous les mêmes*, Flammarion, 1988.



Scarlet Street (1945)

Vestuario: Travis Banton. *Montaje:* Arthur Hilton. *Ayudante de dirección:* Melville Shyer. *Interpretes:* Edward G. Robinson (Christopher Cross), Joan Bennett (Kitty «Lazy Legs» March), Dan Duryea (Johnny), Margareth Lindsay (Millic), Rosalind Ivan (Adele), Samuel S. Hinds (Charles Pringle), Jess Baker (Janeway), Arthur Loft (Dellarowe), Vladimir Sokoloff (Pop Lejon), Charles Kemper (Patchey), Russell Hicks (Hogarth). *Duración:* 102 minutos.

Argumento: Christopher Cross es un modesto cajero, casado con una huraña mujer, que sólo encuentra un poco de paz y felicidad pintando cuadros todos los domingos. Un día conoce a Kitty, de la que se enamora perdidamente. Para mantenerla, sin saber que ella tiene un amante aficionado a trapi-cheos de todo tipo, Cross comete un desfalco en su propia oficina. Le compra un apartamento, que él utiliza también como estudio. El amante de Kitty, Johnny, vende las pinturas

(que tienen gran aceptación en círculos pictóricos) atribuyendo la paternidad de las mismas a la muchacha. A Cross no le molesta, pero cuando descubre la verdadera identidad de Johnny y el engaño a que ha sido sometido, mata a Kitty y deja que culpen a su amante, ejecutado poco después por un crimen que no ha cometido. Cross, sólo y perdido, despedido del trabajo tras descubrirse el desfalco, se convierte en un vagabundo mientras sus cuadros suben y suben de cotización.

Si en *La mujer del cuadro* el protagonista era un profesor universitario que comete un asesinato en defensa propia, y en las posteriores *Secreto tras la puerta* y *House by the River* serán, respectivamente, un arquitecto obsesionado por los espacios donde se han cometido asesinatos y un escritor homicida, en *Perversidad*, segundo jalón de esta noctámbula tetralogía psicológica, es una mezcla de ese estadio artístico con el tradicional hombre corriente de rápida identificación por el espectador: el cajero de una respetable compañía que, todos los domingos, se dedica a la pintura como forma de evasión y frágil superación.

Para iniciar de forma llamativa la andadura de la recién creada Diana Productions, el equipo responsable de la compañía buscó un argumento atractivo y prestigioso. La pieza de Georges de la Fouchardiére y Mouézy-Eon *La chienne*, que Jean Renoir ya había adaptado en 1931, fue aprobada por unanimidad. El problema de trasladar el tema original a escenarios norteamericanos fue solucionado por Lang cuando se le ocurrió situar la acción en el bohemio Greenwich Village. Dudley Nichols sugirió el título de *Scarlet Street*, ya que la traducción literal de *La golla* era impensable en Hollywood. Y, a diferencia de los múltiples cambios que se hicieron en el otro remake languiano de un film de Renoir, *Deseos humanos* según *La bête humaine*, pocas modificaciones plantea *Perversidad* en relación a *La golla*; sólo resulta digno de mención el tono más grave que define al protagonista, apagado y sombrío Edward G. Robinson, más irónico Michel Simone en la versión de Renoir.

Planteadas como si de una larga pesadilla se tratara, más cruda y acerada que *La mujer del cuadro* (aunque esa sensación

se hace más patente a partir de la muerte de Kitty y Johnny, con los largos y sonámbulos paseos de Chris Cross convertido en patético vagabundo, el tono pesadillesco no deja de presidir cada uno de los fotogramas anteriores), *Perversidad* no tiene ni un solo momento esperanzador. La agresión es constante desde la escena en que Cross se convierte en teórico salvador de Kitty en una noche lluviosa, como en otra noche lluviosa Richard Wanley llevó en su coche al imprevisto cadáver. Lang no necesita aquí mostrar el enfado de ella al golpear Cross al hombre que ama, como si lo hacía Renoir: el gesto de Joan Bennett y el engaño posterior al policía dejan bien clara cuál es la relación entre el delincuente y su supuesta víctima. Desde ese momento, desde ese fortuito encuentro que otorga nuevo significado a la rutinaria vida de Cross sin saber que desciende directamente a los infiernos, el protagonista no hace otra cosa que conocer engaños, sumisiones y degradaciones. Lang lo muestra pintando las uñas de los pies de Kitty con la misma sumisión con la que James Mason se las pintará a Sue Lyon en la *Lolita* de Kubrick; lavando los platos en su casa provisto de un florido delantal, otro tipo de sumisión, esta vez doméstica; sustrayendo dinero de la caja fuerte y traicionando con ello lo único que tenía valor en su existencia, la confianza de sus compañeros de trabajo; matando a Kitty con un punzón para el hielo que servía para refrescar el alcohol con el que la muchacha y su amante festejaban el triunfo; intentando ahorcarse en la habitación de un hotel barato. Lang aún quería ir más lejos y en la secuencia, elíptica, de la ejecución de Johnny en la silla eléctrica, rodó un plano de Cross subido a un poste telegráfico para contemplar la muerte de su rival, plano que desestimó en el montaje definitivo.

Volvamos a esa atmósfera pesadillesca antes enunciada. Lang encuentra su máxima depuración en este sentido en la secuencia del juicio, construida con sintéticos primeros y medios planos de los testigos haciendo sus declaraciones de espaldas a un pared desnuda en la que rebota la pálida luz blanca, y en ese espeluznante encadenado que hace desaparecer a la gente que pascas por una calle para dejar completamente sólo a Cross. La extrañeza que producen esas imágenes, crue-

les y despóticas, sintetizan a la perfección la voluntad expresiva de un Lang que no dudó en recurrir al grueso de colaboradores de su anterior película para sentirse plenamente respaldado: al terceto protagonista formado por Robinson, Duryea y Bennett, debe añadirse el director de fotografía Milton Krasner, que sustituye aquí el onirismo suave de *La mujer del cuadro* por unos contrastes áridos y desoladores.

1946. CLOAK AND DAGGER

Producción: United States, para Warner Bros. *Productor:* Milton Sperling. *Guion:* Albert Maltz y Ring Lardner, Jr., de un argumento de Boris Ingster y John Larkin inspirado en la novela de Carey Ford y Alastair McBain. *Fotografía:* Sol Polito. *Música:* Max Steiner. *Director artístico:* Max Parker. *Decorados:* Walter Hilford. *Montaje:* Christian Nyby. *Ayudante de dirección:* Russ Saunders. *Interpretes:* Gary Cooper (Alvah Jasper), Lilli Palmer (Gina), Robert Alda (Pinkie), Vladimir Sokoloff (Dr. Poldi), J. Edward Bromberg (Trenk), Marjorie Hoshelle (Ann Dawson), Ludwig Stössel (alemán), Dan Seymour (Marsoli). *Duración:* 106 minutos.

Argumento: El humanista doctor Poldi está en manos de los alemanes, que quieren obtener una fórmula atómica en la que lleva tiempo trabajando. A su pesar, el científico norteamericano Alvah Jasper parte primero hacia Suiza, después a Italia, para rescatar a Poldi. Ayudado por los miembros de la resistencia italiana, y en particular por Gina, Alvah consigue su cometido al mismo tiempo que toma conciencia real sobre la magnitud del problema atómico.

Tras el rodaje de *Perversidad*, y fuera de su Diana Productions, Lang regresó a las fórmulas concretas del relato antinazi, cerrando con *Cloak and Dagger* su estupenda tetralogía sobre el tema. Realizada con cierta holgura de medios y una estrella absoluta al frente de su reparto, Gary Cooper, este espléndido film tampoco ha gozado, por regla general, del fer-



Cloak and Dagger (1946)

voroso beneplácito. Su sólido planteamiento de base que va más allá del discurso antinazi (la guerra, afortunadamente, ya había concluido) para hablar en profundidad de los peligros atómicos, su tono realista (la película está inspirada en diversos casos extraídos de los archivos de la OSS, la Oficina de Servicios Estratégicos del ejército norteamericano), la complejidad con que se dibujan unos personajes que rehúyen el arquetipo para definir las contradicciones morales más directas, y el recuerdo perenne de secuencias como la de la pelea de Gary Cooper y un agente fascista (uno de los momentos más inquietantes de la filmografía languiana, que ilustra la dificultad que encierra matar a un hombre con la misma precisión de que hará gala Hitchcock en *Cortina rasgada*, cuando Paul Newman y una campesina eliminan a un agente alemán asfixiándole en el horno de una cocina) atestiguan la importancia de este film con el que Lang concluyó taxativamente su discurso sobre la amenaza nazi esbozando, sin embargo,

otros peligros mayores. Su temor fue compartido en esta ocasión con dos futuros encausados por el comité de actividades antiamericanas, Ring Lardner Jr. y Albert Maltz, que escribieron el guión definitivo; no en vano el nombre de pila del personaje encarnado por Cooper es Alvah, como otro de los célebres diez de Hollywood, Alvah Bessie.

Cloak and Dagger se inicia con un breve episodio de situación: dos miembros de la resistencia francesa son asesinados por agentes enemigos cuando envían una importante información, en algún oscuro rincón de la frontera franco-española pocos días antes de finalizar la segunda guerra mundial. Dos secuencias después, hace acto de presencia el especialista en física nuclear Alvah Jasper. Recibe en su laboratorio la visita de un miembro de la OSS que le comunica lo que medio mundo teme: los alemanes están trabajando en una bomba atómica. Jasper hace su discurso, defendiendo la integridad y libertad del científico y atacando cualquier investigación atómica hecha con fines bélicos, y termina aceptando la misión que se le propone: en pocos minutos se convierte en un «hombre clandestino», nombre con el que eran conocidos los agentes de la OSS, sin dejar de ser un caballeroso y humanista investigador; de ahí el título del film, *Capa y Espada*, o *Clandestino y Caballero*.

Jasper debe contactar con una profesora suiza y un científico italiano, ambos contrarios al nazismo, pero presionados por distintos medios a trabajar para el Tercer Reich. Su periplo le lleva de Estados Unidos a Italia pasando por Suiza, y le convierte en espía, amante a la fuerza y luchador; todo menos un tranquilo científico. Su concienciación y endurecimiento siguen el tradicional itinerario languiano. Lejos de la guerra, recluido en su laboratorio, Jasper no podía imaginar que los alemanes matasen cada día diez húngaros en los campos de concentración si la doctora suiza se negaba a colaborar. Lejos de ese mundo descompuesto y atroz, Jasper no sabía de las maquinaciones amorosas de una fría agente nazi, de las vidas destrozadas de los miembros de la resistencia italiana, de lo que cuesta romper un hueso humano, de las presiones psicológicas que anulan a los individuos y les convierten en títeres del destino. Jasper aprende, y todo lo hace por frenar

lo que él considera una desviación de su propia profesión. Su idealismo lo emparenta con el posterior protagonista de *Los sobornados*. Su toma radical de partido llega cuando la profesora Katherine Loder, a la que conoció y respetó como colega en el pasado, es finalmente asesinada por los nazis. Y sus miedos se concentraron en varias secuencias finales que la productora decidió eliminar del montaje final. Por esta razón, el siempre didáctico Lang considera *Cloak and Dagger* como un film abortado. Él, mejor que nadie, explica el contenido aterrador de estas secuencias cortadas:

«El film acaba ahora con que la resistencia salva al científico italiano, el avión inglés aterriza y el agente del Servicio Secreto americano ha cumplido su misión; el avión se aleja, la chica saluda, él saluda y uno sabe que se volverán a ver después de la guerra. En el final original, el científico italiano muere de un ataque cardíaco en el avión, y todo lo que les queda para seguir es una foto de aficionado del científico y su mujer, con una montaña muy peculiar al fondo. Los servicios secretos americano e inglés se reúnen y deciden: "Eso sólo puede estar en Baviera." Así que van allí (rodé todo eso, ya sabe, con paracaidistas y todo) y encuentran una carretera camuflada y luego una gran valla de alambre de espinos electrificado. Tienen mucho cuidado, pero la corriente ha sido desconectada. Encuentran cajas de pastillas y todo abandonado; finalmente llegan a un gran sótano, que está vacío. Todas las máquinas han desaparecido. (Mire usted, ya sabíamos que los alemanes habían experimentado con agua pesada para conseguir energía atómica —y sabíamos que había una instalación en Noruega—, pero, recuerde, los Alamos estaba todavía silenciado.) Allí hubo luego una conversación y deciden: "Probablemente la instalación está ahora en Argentina, o en algún lugar." Un sargento viene a informar que han encontrado a 60.000 obreros esclavos muertos bajo el sótano. Gary Cooper sale, y en la entrada del sótano hay un paracaidista, un chico americano mascando una hierba. El sol brilla, los pájaros cantan. Y Cooper dice algo así como "éste es el Año Uno de la Edad Atómica, y que Dios nos ayude si creemos que podemos mantener esto en secreto para el mundo y guardárnoslo nosotros." Y esto es por lo que yo quería hacer la película.

Todo el rollo fue cortado, no creo que exista ya¹. Puestos a reconstruir películas, los David Gill y Kevin Brownlow de turno podrían rebuscar en los archivos de la Warner a la búsqueda de estos veinte minutos. El marcado acento trágico con que lo cuenta Lang, la imagen de esos 60.000 cadáveres de esclavos muertos, la arquitectura intuida de esa base escondida en las entrañas de Baviera respiran toda la impronta demiúrgica del mejor Lang. Y su siempre aguerrida perspectiva crítica: Estados Unidos ya había iniciado ese Año Uno de la Edad Atómica dejando caer sus bombas en Hiroshima y Nagasaki. A la Warner le podía costar un buen susto mantener ese final.

Estimada o no por Lang, crítico en exceso con toda su obra, lo cierto es que *Cloak and Dagger* está repleta de felices hallazgos de síntesis narrativa, planificación, utilización de las luces y asociaciones música/imagen. Seis me parecen significativos:

- Jasper debe ganarse la confianza de una dama que aparenta simpatizar con los aliados pero en realidad es una agente de la Gestapo. Lang sintetiza espléndidamente el proceso de seducción con tres imágenes consecutivas de los regalos que le envía él (al modo de la presentación de la boda entre Eddie y Joan en *Sólo se vive una vez*): en la primera vemos una cortés y ortodoxa tarjeta con el nombre falso de Jasper impreso, Andrew Wilson; en la segunda ya es una nota manuscrita firmada con el nombre completo; y en la tercera sólo firma con el nombre de pila.
- La llegada de Jasper a la costa italiana y su contacto con la resistencia no puede ser más escueta, descriptiva y expectante: Lang filma el corto viaje desde el submarino en una balsa, la eliminación del soldado alemán que vigila la costa, el itinerario en camión desde la playa hasta la ciudad con un breve interludio en un control fascista que integra mejor al protagonista con los que a partir de

¹ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.

ahora serán sus más directos colaboradores y salvaguardadores.

- La pelca a muerte entre Jasper y el agente italiano encargado de la vigilancia del profesor Kolda. Se desarrolla en la entrada interior de una casa de pisos, con trepidante fragmentación que elogia el primer plano y hace patente, como ya se ha indicado al principio de estas líneas, lo difícil que es matar a alguien. Con todo, lo mejor de esta asfixiante secuencia reside en su guiño final: Jasper ha terminado con su enemigo / una pelota de plástico desciende por las escaleras y termina su trayecto junto a los pies del hombre muerto / primer plano de Jasper angustiado / plano general de la escalera, se oyen pasos y entra en cuadro un niño descendiendo los peldaños / indica con la mano el lugar donde se encuentra la pelota y le dice algo a su madre, ésta fuera de campo / Lang mueve ligeramente la cámara hasta el lugar donde se encontraba el cadáver, ahora sólo ocupado por la pelota / aparece la madre y Lang los sigue en corta panorámica hasta el portal de la casa, donde vemos a Jasper sosteniendo sentado el cadáver que aparenta estar leyendo un periódico / la madre y el niño desaparecen de escena.
- Presdestinación: Gina (Lilli Palmer en su primera película) abre la puerta de su habitación después de haber estado preparando un plan con Jasper y dos miembros de la resistencia; desde su punto de vista, observamos dos inquietantes luces en la oscuridad frente a la puerta. Gina grita con fuerza, Lang elimina a continuación el sonido durante unos segundos, hasta que se oye el maullido de un gato. Gina lo recoge y le deja pasar la noche con ellos. Esos haces de luz que rasgan la noche son todo un signo del destino: a la mañana siguiente, el propietario del gato y casero del lugar entra en la habitación para recoger a su animal y descubre a Jasper (todos los caseros deben comunicar a la policía la presencia de nuevos inquilinos); Jasper y Gina deben dejar la casa y buscar endeble refugio en un parque de atracciones y un edificio bombardeado, y todo por un gato intranquilo.

- La muerte de la doctora Loder, mostrada con un solo y aterrador plano de su asesino recortado en el marco de la puerta mientras toda la imagen se llena del intenso resplandor provocado por las detonaciones de su pistola.
- La utilización de la música: un fragmento de cuerda para asociar el amor que nace entre Jasper y Gina con la foto que hemos visto varias veces en la que aparece ella tocando el piano y un hombre, su posible anterior amante, el violonchelo; o el crescendo de corte tradicional cuando entra la falsa hija de Kolda en el refugio donde los protagonistas esperan el avión aliado, seguido de un corte brusco de la música, negación de su clasicismo formal, cuando el profesor descubre que no es su hija.

Cloak and Dagger apareció extrañamente en la obra de Lang, apartándolo momentáneamente de sus *thrillers* psicológicos y de su propia compañía de producción. Es quizá, por ello, más angustiante y áspera que las otras tres películas sobre el nazismo, cerrando un ciclo vital que Noël Simsolo definió de la siguiente forma: «1941, *El hombre atrapado*: es necesario olvidar el individualismo para poder combatir el nazismo. 1943, *Hangmen also Die*: el pueblo se puede unir para resistir contra la opresión. 1944, *Ministry of Fear*: el hombre es el juguete de las fuerzas que están en su interior. El nazismo no es más que un pretexto para su demostración. 1946, *Cloak and Dagger*: la lucha ideológica no permite al hombre encontrar y vivir su verdad profunda. Nada ha terminado con la caída del nazismo. Todo puede volver a empezar. El problema es interno a la naturaleza humana, a la voluntad del poder, a la soberanía de los estados...»². Porque, tal como termina *Cloak and Dagger*, Alvah Jasper se invalida a sí mismo (recuérdese su discurso al inicio de la película) salvando para su patria al hombre que almacena los secretos de la bomba atómica. Su naturaleza libre entra en profunda contradicción olvidándose de que cualquier investigación atómica hecha con fines bélicos debe

² Noël Simsolo, *Free Lang*, Edilg, 1982.

ser cuestionada, atacada, eliminada. Lang seguía siendo severo.

1947. SECRET BEYOND THE DOOR
(SECRETO TRAS LA PUERTA)

Producción: Diana Productions, para Universal International. *Productor:* Fritz Lang. *Productor ejecutivo:* Walter Wanger. *Guión:* Silvia Richards, según el relato *Museum Piece* N.º 13 de Rufus King. *Fotografía:* Stanley Cortez. *Música:* Miklos Rosza. *Director artístico:* Max Parker. *Decorados:* Russell A. Gausman y John Austin. *Vestuario:* Travis Banton. *Montaje:* Arthur Hilton. *Ayudante de dirección:* William Holland. *Interpretes:* Joan Bennett (Celia Lamphere), Michael Redgrave (Mark Lamphere), Anne Revere (Caroline Lamphere), Barbara O'Neill (Miss Robey), Natalie Schefer (Edith Porter), Paul Cavanagh (Rick Barrett). *Duración:* 98 minutos.



Secret beyond the Door

Argumento: Celia se casa con el arquitecto Mark Lamphere, sin apenas conocer nada sobre su pasado y su vida actual. Instalados en la gran mansión familiar de los Lamphere, Celia va descubriendo poco a poco que Mark se siente obsesionado por el crimen en su estado más natural. Cuando descubre que su marido ha convertido las distintas habitaciones de la casa en una especie de museo del crimen, está tentada de abandonarlo, pero finalmente se entrega a él para ayudarlo a superar sus miedos y obsesiones.

Secreto tras la puerta, película nada despreciable pese a la escasa consideración que tiene dentro de la obra languiana, arrastra, a mi entender, un problema básico que el mismo Lang reconocía años más tarde. Es, de las cuatro películas de intriga psicológica realizadas por el vienés en esta época, la que se inscribe de forma más abierta en la tendencia que, dentro de esa acepción genérica, vino a inaugurar Hitchcock en 1946 con *Recuerda*, teniendo además muchos puntos comunes con otro título hitchcockniano, *Rebeca*¹. Una vez integrado el film en los relatos presididos por los laberintos de la memoria (todo, en principio, parece reducirse a un trauma de infancia del personaje encarnado por Michael Redgrave), tiende a explicitar demasiado esa corriente psicoanalítica a la que pertenece y que hizo estragos en buena parte del cine americano, bueno y malo, de la segunda mitad de los cuarenta.

El inicio de *Secreto tras la puerta* no puede ser más concreto. Un hermosísimo travelling sobre un estanque de aguas mansas, en el que vemos primero un pequeño barco de papel en la superficie y después unas flores difuminadas bajo el agua, acompaña la voz en off de la protagonista, Celia², adentrando-

¹ Al parecer, las obras de ambos maestros no pueden disociarse tan fácilmente. Pero no se trata de comparar *Secreto tras la puerta* con *Rebeca*, comparación de la que posiblemente el film de Lang saldría perdiendo como, por otro lado, no se si resistirían las comparaciones las tramas de espionaje y los falsos culpables hitchcocknianos enfrentados a los de Lang.

² Lang sugirió que esa voz en off perteneciera a otra actriz, otra forma de hablar, para mejor ilustrar las diferencias entre el subconsciente del personaje y la realidad. Pero Joan Bennett se opuso radicalmente a ello, y como Lang la estimaba mucho...

nos en los meandros turbadores de su relato: «Recuerdo que hace mucho tiempo, lei un libro que explicaba el significado de los sueños. Decía que si una mujer sueña con un barco, con una nave, llegará a puerto seguro. Y si sueña con narcisos, está en peligro. Pero no es éste el momento en que yo piense en peligros. Hoy es el día de mi boda.» La siguiente escena muestra a Celia vestida con su traje de boda en una iglesia mexicana; un breve e ilustrativo *flash back* en compañía de su hermano Rick suministra la información escueta y necesaria sobre su pasado; sigue luego la enigmática escena del encuentro entre Celia y Mark Lamphere durante una reyerta callejera en las calles mexicanas y Lang vuelve al presente, a la boda, para iniciar el atormentado relato de una mujer casada con un hombre obsesionado en coleccionar habitaciones donde años antes se cometieron violentos asesinatos. Como Mark es un reputado arquitecto, cuya máxima teoría establece que la construcción de un edificio determina lo que ocurre en él (como las experiencias de infancia almacenadas en el subconsciente determinan la personalidad de los individuos), ha reproducido minuciosamente esas habitaciones en la gran mansión familiar donde vive en compañía de su hermana, una secretaria que simula tener quemado la mitad del rostro, dos ancianos sirvientes y el esquivo hijo habido de su anterior matrimonio.

Hasta aquí, *Secreto tras la puerta* resulta un film de considerable atractivo, esforzadamente desapasionado y consciente de sus debilidades argumentales; de hecho, fue elección personal de Walter Wanger y puede verse, desde su óptica, como un vehículo para el lucimiento de Joan Bennett que adquiere, a diferencia de sus otros trabajos con Lang, el protagonismo absoluto, resintiéndose de ello el personaje de Michael Redgrave. Tiene una dirección de actores apoyada en el gesto y la mirada, una espléndida utilización del silencio (en la secuencia de la pelea callejera, Lang elimina todo sonido tras el agudo grito de la mujer que se disputan los dos rivales, dejando que fluya profunda y sensual la voz interior de Celia mientras se entabla un intenso juego de miradas entre ella y Mark) y una original concepción musical, trabajada mano a mano con Miklos Rosza, *casualmente* autor de la banda sonora de *Recuer-*

da, de quien no me resisto a citar unas declaraciones: «Para mi gran sorpresa, cuando analizábamos cada escena, descubrí que Lang sabía exactamente lo que quería, su instinto le marcaba de forma infalible la atmósfera o la interferencia dramática con la acción que la música debía sugerir. Fue muy diferente a mi trabajo para *Recuerda*, ya que sólo me vi con Hitchcock una sola vez, antes de componer la música del film (y me acuerdo que la única indicación que me dio fue que quería algo *nuevo* para expresar la amnesia y la paranoia de Gregory Peck. Para el resto, yo haría lo que me pareciera más oportuno) (...) Lang aceptó inmediatamente mi estilo musical. Le advertí que los responsables musicales del estudio estaban muy pocas veces de acuerdo con mis partituras, que juzgaban muy disonantes, y que esto nos podría ocasionar contratiempos. Me contestó que me apoyaría en todo momento, y que debía empezar a escribir sin preocuparme del gusto de unos y de otros. Como él ignoraba la técnica y la escritura musical, se interesaba cotidianamente en mi trabajo. Nos instalábamos para cada escena en una sala de proyección privada y mientras él visionaba lo que había rodado, yo interpretaba al piano la música prevista. Para una escena de gran intensidad dramática, le propuse escribir un pasacalle. Le expliqué cómo un pasacalle, por su forma de variaciones sobre una base constantemente repetida, realzaría el suspense de la escena. Se quedó un poco escéptico al principio, ya que mis explicaciones habían sido sin duda demasiado técnicas, pero se entusiasmó cuando escuchó el resultado al mismo tiempo que se proyectaba la escena. El pasaje más fascinante del film era cuando Mark abría las puertas detrás de las cuales estaban almacenados sus secretos. Lang necesitaba algo poco habitual y, como yo no quería volver a utilizar la Theremine [un instrumento electrónico muy solicitado en Hollywood para las películas psicológicas], él observó que cuando en la sala de montaje se pasó la banda musical al revés, el resultado fue bastante extraño. Advertí una posibilidad interesante en ello y propuse componer una partitura de forma normal, después lo volví a copiar al revés para cada músico de la orquesta y la grabamos así (...) En 1946, la música electrónica y la música concreta eran desconocidas y numerosos espectadores debie-

ron preguntarse cuál podía ser el origen de semejantes sonidos. La idea había sido exclusivamente de Lang, yo no hice más que ejecutarla»¹.

Como se podrá apreciar, Lang se entregó a fondo en la búsqueda de los elementos visuales y, sobre todo, sonoros que pudieran materializar en la pantalla el sustrato laberíntico, lleno de extrañeza, del relato. Pero no pudo sustraerse de un exceso de referencias psicoanalíticas que entorpecen notoriamente el desarrollo natural de la película e, imagino, debieran desconcertar lo suyo en el momento de su estreno, un año 1947 en el que la sociedad norteamericana no estaba especialmente familiarizada con el psicoanálisis². Citemos someramente algunos ejemplos de esta desmedida tendencia: una amiga de Celia comenta que ha soltado muchos litros de veneno reprimido / la protagonista le dice que lee mucho a Freud; una de las invitadas al espectral recorrido por las habitaciones de Mark discrepa sobre la posibilidad de que un hombre mate a su madre y no a su esposa o su amante, ya que el individuo tiende a proyectar las frustraciones maternas en otros personajes femeninos cercanos, a lo que una voz replica «estudia mucho, psicología». En contraste, Rick, el hermano de Celia, hace un gesto despectivo cuando la protagonista le dice que uno de sus pretendientes es un brillante psicoanalista. Desgraciadamente, Rick, que fue durante años consejero y protector de su hermana, muere a los diez minutos de proyección.

¹ Texto de Miklós Roska en *Trois lumières*, Flammarion, 1988.

² Lang se mostró siempre en desacuerdo con el final, decididamente trivial, en el que Mark supera sus traumas de infancia con increíble rapidez. Así se lo comentó a un amigo escritor: «Y este amigo me dijo: "Bueno Fritz, en aquellos tiempos uno no sabía tanto sobre el psicoanálisis." Pero yo sí sabía» citado en *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.

1950. HOUSE BY THE RIVER

Producción: Fidelity Pictures, para Republic Pictures. *Productor:* Howard Welsch. *Productor asociado:* Robert Peters. *Guión:* Mel Dinelli, según la novela de A. P. Herbert. *Fotografía:* Edward Cronjager. *Música:* George Antheil. *Director artístico:* Boris Leven. *Decorados:* Charles Thompson y Jon McCarthy. *Vestuario:* Adele Palmer. *Montaje:* Arthur D. Hilton. *Ayudante de dirección:* John Grubbs. *Interpretes:* Louis Hayward (Stephen Byrne), Lee Bowman (John Byrne), Jane Wyatt (Marjorie Byrne), Dorothy Patrick (Emily Gaunt), Ann Shoemaker (Mrs. Ambrose), Jody Gilbert (Flora Bantam), Peter Brocco (fiscal general). *Duración:* 88 minutos.

Argumento: Un escritor sin demasiado éxito, Stephen Byrne, mata accidentalmente a la sirvienta de su esposa, Marjorie, y le pide a su hermano, John, que le ayude a deshacerse del cadáver. Éste acepta a su pesar y, aparentemente, todo vuelve a la normalidad. Pero aparece en el río el cuerpo de la muchacha, y las sospechas recaen en John. Tan sólo Marjorie cree en su inocencia y hace todo lo posible para demostrarla públicamente. Stephen intenta matar a su hermano y simular que se ha suicidado: esto confirmaría su culpabilidad. Pero el mismo se delata al utilizar en la novela que está escribiendo todos los acontecimientos de los últimos días. Marjorie lo descubre y Stephen intenta estrangularla. Entonces aparece en escena John, que ha sobrevivido al ataque de su demente hermano.

Después del rodaje de *Secreto tras la puerta*, Lang estuvo tres años en paro forzoso. Cinco proyectos que no encontraron su cauce —*Winchester 73*, *All the King's Men*, *Corruption*, *Rocket Story* y *The Story of LB 2*— es el balance del lapso temporal de inactividad más grande que vivió el director durante su estancia en Hollywood. *House by the River*, producida por la independiente Fidelity Pictures para el estudio de la serie B por excelencia, Republic Pictures, rompió el silencio, aunque las repercusiones fueran más bien nulas.



House by the River (1950)

A diferencia de la posterior *Gardenia azul*, otro film de necesidad, *House by the River* le interesó a Lang lo suficiente como para involucrarse al máximo y batallar por los cambios y mejoras que él creía pertinentes sobre el guión que le suministraron. *House by the River* es, ante todo, un relato nocturno dominado por el agua, los espejos que deforman la mirada real y el sentimiento de culpa. La atmósfera monótona y victoriana de la historia, la reducción de todo conflicto dramático a tan sólo tres personajes (el mediocre escritor Stephen Byrne, su esposa Marjorie y su hermano John), el tema soterrado de la falsa culpabilidad y la pérdida de unos criterios morales que han mantenido una conducta vital (en este sentido, al aceptar ayudar a su hermano Stephen a deshacerse del cuerpo sin vida de la sirvienta Emily, el introvertido y callado John Byrne se pone en idéntica situación a la de Edward G. Robinson en *La mujer del cuadro*) y unas leves pero recordadas reminiscencias del relato gótico y fantasmagórico (la decoración siempre en penumbra de la casa de los Byrne, la soledad del

escritor que urde sus maquiavélicos capítulos frente al río, la imagen casi descompuesta de ese cauce fluvial en el que aparecen formas sin vida por doquier moviéndose a la deriva, el plano espeluznante de Stephen estrangulado por la cortina que mueve furiosamente el viento), otorgan a *House by the River* una impronta propia que la alejan del mero encargo salvado simplemente con profesionalidad.

El agua, la noche y los espejos. Lang y su operador Edward Cronjager, con el que ya había trabajado, aunque en color, en *Espíritus de conquista*, otorgan su especial relieve narrativo, dramático y físico a estos tres componentes, vértices del equilibrado triángulo con que se construye *House by the River*. El río es testigo omnipresente de todas las cuitas del film: su quietud altera sin duda a los personajes que viven cerca de él, sus aguas albergarán el cadáver de Emily¹ y lo harán salir a flote, su ribera será el escenario del intento de asesinato de Stephen a su hermano John. Paralelamente, el agua de la bañera en la que se encuentra Emily se desliza ruidosamente por las cañerías exteriores de la casa de los Byrne, excitando la libido de Stephen y provocando la tensa situación entre ambos que culmina en asesinato. El agua, motor de la vida, es en *House by the River*, motor de muerte. Y los espejos desenmascaran los auténticos rostros de los personajes: Stephen se mira en el espejo del corredor antes y después de cometer su crimen, a la luz de una insignificante vela; el mismo Stephen tiene una subterránea visión de la mujer que ha asesinado cuando se ve en el espejo del tocador de su mujer, que hace un amago de abrazarle sin comprender, aún, nada de lo que está ocurriendo. En contraste, Emily tiene que limpiar el espejo del cuarto de baño cuando sale de su reconfortante baño: el cristal humedecido por el calor, neblinoso y subyugante, anuncia, por oposición a la limpieza de los otros espejos, el destino que le espera.

Y la noche parece cernirse sobre los personajes aun a su pesar, como si no conocieran la luz diurna y debieran realizar

¹ Lang intentó por todos los medios que este personaje, de raza blanca en el texto original, fuese una muchacha negra; no hubo forma de convencer a los productores.

todos sus actos (comer, meditar, odiar, asesinar) amparados en las sombras que tan espléndidamente maneja Cronjager. La noche acentúa esa desesperante sensación de que en *House by the River* el paisaje y el decorado carecen de vida: sólo contienen seres opacos que se mueven de forma sonámbula entre la demencia y la rutina.

No todo es modélico en el film, y la escasa convicción del terceto actoral o algunas lagunas de guión (cuando Stephen le miente a su hermano diciéndole que Marjorie está embarazada, para convencerle de que el descubrimiento del asesinato sería fatal para la esposa y la criatura que espera, no hay reacción alguna ni de John ni de Marjorie al enterarse del engaño) lastran ligeramente sus excelentes resultados. *House by the River*, un producto de serie B a ultranza que no encontró eco ni reivindicación alguna, ha permanecido sumido en las tinieblas durante bastantes años. Su recuperación en el festival de Cannes de 1990, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Lang, ha intentado insuflarle nueva vida a un film que en ningún momento careció de ella.

1950. AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES (GUERRILLEROS EN FILIPINAS)

Producción: 20th Century Fox. *Productor:* Lamar Trotti. *Guión:* Lamar Trotti, según la novela de Ira Wolfert. *Fotografía:* Harry Jackson (Technicolor). *Música:* Cyril J. Mockridge. *Directores artísticos:* Lyle R. Wheeler y J. Russell Spencer. *Decorados:* Thomas Little y Stuart Reiss. *Vestuario:* Travilla. *Montaje:* Robert Simpson. *Asistente de dirección:* Horace Hough. *Director segunda unidad:* Robert D. Webb. *Interpretes:* Tyrone Power (Chuck Palmer), Micheline Presle (Jeanne Martínez), Jack Elam (Spenser), Bob Patten (Lovejoy), Tom Ewell (Jim Mitchell), Tommy Cook (Miguel), Robert Barrat (general McArthur), Carleton Young (coronel Phillips), Juan Torenza (Juan Martínez). *Duración:* 105 minutos.

Argumento: Un episodio de la segunda guerra mundial ubicado en Filipinas, adonde llega Chuck Palmer después de que las fuerzas japonesas torpedeen su embarcación. Allí, además



American guerrilla in the Philippines

de mantener un intenso idilio con la joven Jeanne, se dedica a organizar la guerra de guerrillas mientras espera la llegada de las tropas del general Douglas McArthur.

Lang recalcoó, en todas sus entrevistas y comentarios, que *Guerrilleros en Filipinas*, su regreso no especialmente triunfal al seno de la Fox, fue un film puramente de encargo. Tras la defenestración de su Diana Productions, una serie de proyectos frustrados y la realización de una película de oscuras repercusiones como *House by the River*, Lang se había despedido de los cuarenta con cierta amargura. Todo cineasta necesita comer, sería una de sus máximas legendarias de esa época. Y *Guerrilleros en Filipinas* le dio para comer. Y pocas satisfacciones más.

La película se rodó enteramente en Filipinas, durante cuarenta y ocho días. El plan de rodaje era muy ajustado y Lang incorporó al film pocas horas antes de trasladarse a sus escenarios reales de filmación. No hubo tiempo para retoques, cambios ni discusiones. Lamar Trotti, guionista y productor

del invento, tenía las cosas muy claras. Y Lang también: adaptarse y poco más.

De ahí el escaso ímpetu de una película de la que Lang se desentendió casi en la primera secuencia. Su tema podría haber dado mucho más de sí, pero el esquematismo con que están trazados los personajes (y si es cierto que ya en el guión eran débiles, las pesadas y lánguidas interpretaciones de Tyrone Power y Micheline Presle no ayudan en demasía a remontar el vuelo de los caracteres), la irrealidad de muchas de sus situaciones y la apología triunfalista que preside el conjunto pudieron con toda la lógica languiana. Resultado: unas vacaciones pagadas, que diría Ford en tierras africanas, la posibilidad de rodar en plena jungla filipina, nueva oportunidad de trabajar con el color —que Lang no empleaba desde *Esprit de conquista*—, el cumplimiento de un vertiginoso plan de rodaje y un par de secuencias resueltas con cierta y parca convicción: la emboscada en el corazón de la jungla, por ejemplo, o el ataque final de las fuerzas japonesas a la iglesia donde se refugian los maltrechos resistentes. Y una nota final: acortado al rodaje en estudio, Lang quiso dar a *Guerrilleros en Filipinas* un tono fácilmente identificable pese a filmar en el espeso decorado real. Rebelde como siempre, no dudó en hacer su siguiente película, un *western*, en un hermoso y bien visible decorado de estudio.

1952. RANCHO NOTORIOS (ENCUBRIDORA)

Producción: Fidelity Pictures, para RKO. *Productor:* Howard Welsh. *Guion:* Daniel Taradash, según el relato *Gunsight Whitman*, de Silvia Richards. *Fotografía:* Hal Mohr (Technicolor). *Música:* Emil Newman. *Canciones:* «The Legend of Chuck-a-Luck» (cantada por William Lee), «Gypsy Davey» y «Get away, Young Man», de Ken Darby. *Director artístico:* Ward B. Ihnen. *Decorados:* Robert Priestley. *Montaje:* Otto Ludwig. *Ayudante de dirección:* Emmett Emerson. *Interpretes:* Marlene Dietrich (Altar Keane), Arthur Kennedy (Vern Haskell), Mel Ferrer (Frenchy Fairmont), Gloria Henry (Beth Forbes), Lloyd Gough (Kinch), William Frawley

(Baldy Gunder), Lisa Ferraday (Maxine), Jack Elam (Geary), Dan Seymour (Comanche Paul), George Reeves (Wilson), Frank Ferguson (predicador). *Duración:* 89 minutos.

Argumento: Vern Haskell recorre el sudoeste del país a la búsqueda del hombre que violó y asesinó a su prometida. Conoce en la cárcel al forajido Frenchy Fairmont, que le conduce al rancho Chuck-a-Luck donde ser esconden todo tipo de fugitivos de la ley. El rancho es propiedad de Altar Keane, a la que Vern intenta seducir para instalarse en el lugar y descubrir al forajido que persigue obstinadamente.

«Escuchad la leyenda de Chuck-a-Luck, Chuck-a-Luck.
Escuchad la ramera del destino.
Mientras gira una y otra vez con su sonido susurrante.
Gira la vieja historia de Odio, Asesinato y Venganza.
La Venganza es una fruta amarga y maligna.
Y la Muerte cuelga a su lado en el arbusto.



Rancho Notorios (1952)

Estos hombres que vivieron según el código del Odio.
No tienen nada ahora por lo que vivió.»

La canción escrita por Ken Darby y cantada por William Lee, que se va repitiendo durante todo el film a modo de ingenioso desarrollo argumental, define en sus estrofas a la perfección el sentido de este *western* extraño, arrebatado, fantasmagórico e inusual en el que Lang, pese a las injerencias de todo tipo (Marlene Dietrich se puso en su contra durante el rodaje, el productor remontó la película y eliminó un tercio de su metraje, Howard Hughes decidió cambiar el título original, *Chuck-a-Luck*, por un desconcertante *Rancho Notorious*), consiguió imponer sus criterios y puntos de vista con fuerza mayestática.

Encubridora es su tercer y último *western*, el más atípico y personal. Rodado íntegramente en estudio por cuestiones presupuestarias y con estilizado sentimiento pictórico (Lang le sacó el máximo partido a los inconvenientes de una modesta producción Republic), el film se nutre de su estética impuesta de decorado, de *artificio*, para crear mejor esos momentos de delirante y absorbente tensión que hacen de él una tragedia en perpetuo movimiento.

Encubridora se ubica prácticamente en un solo espacio importante, el rancho refugio de fugitivos regentado por la altiva Altar Keane, tras un largo y necesario prólogo en formato itinerante. La película se inicia con un brutal y elíptico crimen (la joven prometida del *cowboy* Vern Haskell es violada y asesinada por un pistolero que buscará cobijo en la mansión de Altar), y prosigue de forma seca y concisa, como las cabalgadas viajeras de *La venganza de Frank James*, mostrando las pesquisas de Haskell recorriendo medio país para encontrar al culpable. Todo confluye en el rancho Chuck-a-Luck: la obstinada sed de venganza de Haskell, más impulsiva que la que corre al Bannion de *Los subornados*; la llegada al refugio del asesino¹; y el regreso del veterano pistolero Frenchy Fair-

¹ El forajido Kinch fue interpretado por Lloyd Gough, pero el nombre de este actor no aparece en los títulos de crédito: Howard Hughes lo eliminó a causa de la negativa de Gough a declarar ante la comisión de actividades antiamericanas.

mont, amante de Altar y trágico fuera de la ley al que su inexorable destino mítico persigue día tras día, ciudad tras ciudad.

Englobable en la línea más telúrica y romántica del género, junto a películas como *Una pistola al amanecer* de Tourneur (con la que comparte nocturnidad y colores irreales), *Johnny Guitar* de Ray (una misma relación decisiva entre el juego de azar y la protagonista), *Forty Guns* de Fuller (que emparenta a Barbara Stanwyck y sus cuarenta pistoleros con Marlene Dietrich y sus huidizos forajidos) y *Duelo al sol* de Vidor (una relación amorosa convulsa e imposible), *Encubridora* es un film sobre el odio, la muerte y la venganza, como denuncia la balada que debía titular el film. Lang gira y gira en torno a ello, haciendo bascular al esquivo Haskell entre la justicia y la mediocridad, y al transparente Fairmont entre la sumisión y la fidelidad. Los espacios, semioscuros o llameantes, por los que los personajes se mueven siempre incómodos y expectantes, cobran singular importancia y acentúan la progresiva pesadez que se apodera del relato. Antes de llegar al rancho Chuck-a-Luck, Haskell deambula ciego de ira por pueblos solitarios, ciudades bulliciosas, tabernas, barberías (modélica la pelea entre el protagonista y un forajido en la barbería, muy característica de la violenta fisicidad de Lang en este tipo de escenas: golpes y caídas nada estilizados, encuadres muy cerrados sobre ambos rivales, posición de cámara ligeramente inclinada) y cárceles. Después, su único escenario será el crepuscular rancho iluminado a la luz de cálidas velas donde los delinquentes se convierten en seres mansos y hasta enrañables ante las decisiones de Altar. Todos, en el fondo, son como cabillos de esa ruleta vertical (Chuck-a-Luck) por las que el destino, en forma de pequeña bola de madera, se detiene y se desliza a placer.

Recorrida por un sentimiento dolorido (Lang desciende desde el rostro de la novia de Haskell asesinada hasta los dedos de su mano crispados y ensangrentados / encadena con un plano del autor del crimen lavándose el araño de la cara en el río) cuando no profundamente amargo (la forma en que Altar trata al maduro Fairmont cuando entra en escena el más joven y atractivo Haskell; la manipulación que efectúa

éste de los sentimientos de Altar para poder culminar su venganza; el brillo en los ojos del protagonista cuando se lleva las manos a donde debería llevar la pistola, poco antes de pedírsela a uno de sus compañeros e iniciar la persecución), *Encuadradora* se cierra como una de las más grandes tragedias languianas; mientras se oye una vez más las estrofas de «The Legend of Chuck-a-Luck», Haskell y Fairmont abandonan el rancho donde Altar yace muerta, encuadrados por Lang en un desolador plano general con el desnudo paisaje como único destino.

1952. CLASH BY NIGHT

Producción: Wald-Krasna Productions, para RKO. *Productor:* Harriet Parsons. *Productor ejecutivo:* Jerry Wald. *Guión:* Alfred Hayes, según el drama de Clifford Odets. *Fotografía:* Nicholas Musuraca. *Música:* Roy Webb. *Directores artísticos:* Albert S. D'Agostino y Carroll Clark. *Decorados:* Darrell Silvera y Jack Mills. *Montaje:* George J. Amy. *Intérprete:* Barbara Stanwyck (Moe Doyle), Paul Douglas (Jerry d'Amato), Robert Ryan (Earl Pfeiffer), Marilyn Monroe (Peggy), J. Carroll Naish (tío Vince), Keith Andes (Joe Doyle), Milvio Minciotti (Papa d'Amato). *Duración:* 105 minutos.

Argumento: Moe Doyle vuelve a su localidad natal de Monterrey, de donde se fue años atrás a la búsqueda de una nueva vida que no ha conseguido encontrar. Insatisfecha y solitaria, acepta la petición de matrimonio del veterano pescador Jerry d'Amato, aunque ni le quiere ni desea convertirse en una edificante esposa. Aparece en escena Earl Pfeiffer, el proyeccionista del cine de la ciudad y amigo de Jerry. Se convierte en amante de Moe, y Jerry, al enterarse, intenta asesinar a su rival y busca refugio en su viejo barco en compañía del hijo habido con Moe. Ésta, al final, vuelve con él.

«El hogar es donde vuelves cuando te quedas sin sitio a donde ir.»

(Moe Doyle, en *Clash by Night*.)



Clash by Night

Clifford Odets tuvo cierta suerte en Hollywood. Al menos uno de los guiones que escribió, *El dulce sabor del éxito*, dirigida por Alexander Mackendrick en 1957, resulta espléndido, como interesantes son dos de las adaptaciones de sus obras, *Golden Boy* (Rouben Mamoulin, 1939) y *The Big Knife* (Robert Aldrich, 1955). De sus dos películas como director, sola-



mente conozco una, *Un corazón en peligro*, interpretada en 1944 por Cary Grant, Ethel Barrymore y Barry Fitzgerald, y la memoria no ha retenido una sola imagen. Pero su mejor aportación al cine americano es, sin duda alguna, *Clash by Night*, metódico y arrebatado melodrama triangular que Lang adaptó a su estilo e intereses poco después de dejar a Altar Keane agonizante en el rancho Chuck-a-Luck.

Clash by Night se sitúa en un punto medio naturalista entre los tintes negros de *Perversidad* y la pulsación melodramática de *Deseos humanos*, los otros dos films con triángulo amoroso de Lang (en *House by the River* el triángulo es más callado y no trasciende hasta la propia resolución del film). Jerry d'Amato es un hombre humilde, primitivo, ingenuo, que acepta casarse con una mujer sabiendo que no hay amor pero puede surgir la estabilidad y la lealtad. Earl Pfeiffer, proyccionista del cine de la localidad, anuncia en cada mirada y en cada palabra crueldad, misoginia, dureza y despotismo, también la lucidez de la que carece Jerry. Y Moe Doyle es una mujer que regresa a la ciudad donde nació sin demasiadas expectativas, cansarla y amargada. D'Amato posee la sencillez del Chris Cross de *Perversidad* y los modos rudimentarios del Carl Buckley de *Deseos humanos*, mientras que Pfeiffer es un trasunto del despectivo Johnny del primer film y el callado y atractivo Jeff Warren del segundo. Pero el personaje femenino varía ostensiblemente. Lejos de Kitty y Vicki, Moe, a la que Barbara Stanwyck otorga en todo momento dignidad y comprensión, no manipula a conciencia los sentimientos de los hombres que la pretenden. Sus decisiones hieren, pero son las de una mujer que lucha por sobrevivir en un medio tan hostil como estéril, una especie de naturaleza muerta que Lang hace actuar de virtual escenario condicionante. Mientras Alfred Hayes ultimaba el guión, Lang y su operador Nicholas Musuraca, en el primero de sus dos espléndidos trabajos en blanco y negro para Lang (el siguiente sería *Gardenia azul*), se fueron a Monterrey y filmaron unos tres mil metros de película en el lugar, para utilizar convenientemente remontados a modo de prólogo documental. *Clash by Night* se inicia con planos sencillos y de métrica precisa del cielo, el mar, un grupo de focas, pájaros revoloteando, barcas de pescadores en movimiento,

redes llenas de peces y el funcionamiento de una fábrica de latas de conserva: naturaleza viva, naturaleza reprimida que parece presagiar el destino de los personajes.

Esa naturaleza se mezcla y se revuelve con la misma naturaleza animal que parece poseer a todos los habitantes de la localidad pesquera, no tan sólo al terceto protagonista. Las referencias constantes al calor, el rumor omnipresente del agua, el estallido de las olas contra las rocas, crean un clima amenazante, sofocante, perfecto para la corriente amorosa que surge despiadada entre Moe y Pfeiffer, para la ira de D'Amato al enterarse del adulterio, los rencores y desaprobación de la población (tan claustrofóbica como la ciudad ferroviaria de *Deseos humanos*), las dudas sobre el matrimonio y la independencia de la joven Peggy (el personaje interpretado por Marilyn Monroe, que actúa de reflejo del de Moe) o esos hechos extraños que pesan como losas sobre la comunidad: el cadáver de una niña de cuatro días aparece bajo un puente y una joven muere ahogada. Sólo algunos breves momentos parecen querer eludir esa opresión: D'Amato cogiendo a su pequeña hija Gloria en brazos y mostrándole, a través de la ventana, la belleza de la luna semioculada por las nubes.

La pieza de Odets concluía con el asesinato de Pfeiffer a manos de D'Amato. La película de Lang no acepta el asesinato como solución: D'Amato intenta estrangular a su rival en la cabina de proyección, reducto de teóricas ilusiones a veinticuatro imágenes por segundo que ya sirvió de escenario simétrico para el primer encuentro de Pfeiffer y Moe, pero no consuma el crimen. Moe vuelve con su marido y su hija, venciendo su deseo de huir con Pfeiffer. Para un personaje de sus características, es una decisión arriesgada: encontrar la seguridad y la estabilidad que nunca se había planteado como tales. Un *bappy end* aparentemente convencional recubierto de imperiosa maldad: Moe decide volver con un ser al que no ama ni desea. Quizá ha comprendido definitivamente su imposibilidad de alcanzar la felicidad.

1953. THE BLUE GARDENIA (GARDENIA AZUL)

Producción: Blue Gardenia Productions-Gloria Films-Alex Gottlieb Productions, para Warner Bros. *Productor:* Alex Gottlieb. *Guión:* Charles Hoffman, según la novela *Gardenia* de Vera Caspary. *Fotografía:* Nicholas Musuraca. *Música:* Raoul Kraushaar. *Canción:* «Blue Gardenia» de Bob Russell y Lester Lee, cantada por Nat «King» Cole. *Director artístico:* Daniel Hall. *Montaje:* Edward Mann. *Ayudante de dirección:* Emmett Emerson. *Interpretes:* Anne Baxter (Norah Larkin), Richard Conte (Casey Mayo), Ann Sothorn (Crystal Carpenter), Raymond Burr (Harry Prebble), Jeff Donnell (Sally Ellis), Richard Erdman (Al), George Reeves (Haynes), Ruth Storey (Rose), Ray Walker (Homer), Nat «King» Cole (él mismo). *Duración:* 90 minutos.

Argumento: La telefonista Norah Larkin acude inocente a la cita con un hombre, ilustrador de profesión. Éste intenta abusar de ella en su apartamento, y Norah se defiende violentamente hasta perder sus fuerzas y desmayarse. Cuando despierta, su agresor yace muerto en el suelo y ella está convencida de ser la autora del homicidio. Decide acudir a un periodista, Casey Mayo, para que le ayude. Él confía en su inocencia e intenta demostrarla después de que la policía arreste a la mujer.

De todas sus películas supuestamente alimenticias, *Gardenia azul* es la que Lang despacha con más facilidad. Tuvo que rodarla en veinte días, con un guión ciertamente deslabazado. Eran momentos conflictivos, con la sombra de la caza de brujas proyectándose aún sobre los nombres que habían estado en alguna de las listas negras. El film supuso para Lang la oportunidad de volver a un plató. Como tal debe verse y procurarse entenderse. Tiene algunos aciertos, aislados y limitados, y se nota, como en *Guerrilleros en Filipinas*, que fue rodado con prisas y desajustes. Con todo, Lang lo utilizó como una especie de banco de pruebas para experimentar con un nuevo



The Blue Gardenia

artilugio móvil que le permitió elaborar y filmar casi toda la película con la rapidez anunciada y con el sentido de la inmediatez.

«Con este *chariot* para el travelling, provisto de elementos móviles, no solamente puedo rodar una escena larga en un solo plano, sino fotografiar simultáneamente en muchas direcciones, y a más o menos distancia. El procedimiento de rodar aisladamente los primeros planos y los planos generales está completamente desfasado. Los planos generales separados no solamente aparecen de golpe, sino que interrumpen la idea filmica y le son perjudiciales (...) La cámara, hoy en día, debe tener más movilidad. Debe poder atravesar un espacio como una persona curiosa que quiere darse cuenta de lo que está ocurriendo en un lugar e inspeccionarlo hasta en sus más

pequeños detalles. Mi nuevo *chariot* asegura la fluidez de una *imagen ágil*. El aparato se convierte en el compañero constante de los personajes, el observador penetrante de los acontecimientos, de los cuales puede captar el significado dramático de una forma más intensa cuando es importante fijar en la pantalla un acontecimiento esencial, un objeto remarcable. La cámara se convierte así en un actor lleno de importancia, móvil, vivo¹.

Desgraciadamente, este procedimiento *limpio* no puede hacer mucho por dotar de auténtica envergadura a los personajes y por crear una situación global de mayor impacto. El débil papel que encarna Anne Baxter no funciona en ningún momento: su decisión de salir con el ilustrador Harry Prebble tras un pueril desengaño amoroso carece del sentido y de la fuerza desencadenante de todo lo que vendrá a continuación. Falla el punto de arranque, fallan las situaciones intermedias y, sobre todo, falla la relación que se establece entre Norah Larkin y el periodista Casey Mayo. Un ejemplo de la escasa confianza depositada por Lang en la película: Mayo ha citado a la joven en la redacción del periódico donde trabaja, el *Cronicle*; cuando oye sus pasos, Mayo cierra las luces de la sala y se esconde; Norah entra en la semipenumbra, el periodista surge de un rincón oscuro y la llama; reacción lógica: Norah se asusta; reacción estúpida: Mayo le pide disculpas por algo que ha hecho deliberadamente y sin motivo alguno.

El trazo con que se ilustra al mujeriego Prebble es en exceso rudimentario. El carácter frágil de Norah se expone con un atropellamiento al que las expresiones algo vacilantes de Anne Baxter no ayudan a mejorar. La mujer responsable de la muerte de Prebble aparece en escena sin convicción, como fácil recurso. Y del periodista Casey Mayo sólo pueden llegar a interesar sus orígenes, por otro lado nada condicionantes de su forma actual de pensar y actuar: es hijo de un irlandés de Boston y de una italiana, nacido en un autobús entre Tucson y Los Ángeles. ¡Nadie lo diría! Lang se pierde finalmente en el desmayo de una historia que pudo ser, como la consideraba

Bogdanovich en su cuestionario a Lang, especialmente venenosa².

Queda la iluminación de Nicholas Musuraca, tan neutra y desprovista de aristas como los propios personajes. La utilización de una canción como *leit motiv*, al igual que en *You and Me* y *Encubridora*, cantada para la ocasión por el sensual Nat «King» Cole en el club donde se citan Norah y Prebble y escuchada después en el apartamento donde ella cree matarle. El momento en el que al levantar el atizador para golpear a Prebble, la protagonista rompe un espejo y ve el reflejo distorsionado de su rostro haciéndose pedazos. Y el plano de Norah ante los fotógrafos, tapándose la cara con las manos manchadas de la tinta de las huellas digitales, símbolo de su situación: un falso culpable marcado por la sociedad al que Lang no hizo, sin embargo, demasiado caso.

1953. THE BIG HEAT (LOS SOBORNADOS)

Producción: Columbia Pictures. *Productor:* Robert Arthur. *Guión:* Sidney Boehm, según el relato de William P. McGivern serializado en el *Saturday Evening Post*. *Fotografía:* Charles Lang, Jr. *Música:* Daniele Amfitheatrof. *Director artístico:* Robert Peterson. *Decorados:* William Kiernan. *Vestuario:* Jean Louis. *Montaje:* Charles Nelson. *Ayudante de dirección:* Milton Feldman. *Interpretes:* Glenn Ford (sargento Dave Bannion), Gloria Grahame (Debby Marsch), Jocelyn Brando (Katie Bannion), Alexander Scourby (Mike Lagana), Lee Marvin (Vince Stone), Jeannette Dolan (Bertha Duncan), Peter Whitney (Tierney), Willis Bouchey (teniente Wilkes), Robert Burton (Gus Burke), Howard Wendell (comisionado Higgins), Adam Williams (Larry Gordon), Dan Seymour (Atkins). *Duración:* 90 minutos.

Argumento: El sargento de policía Dave Bannion investiga el suicidio de otro policía, Duncan, que al parecer mantenía

¹ Texto de Lang en *Trois lumières*, Flammarion, 1988.

² El guión parte de una novela de Vera Caspary, escritora muy solicitada en círculos hollywoodianos: suministró, entre otros, los textos de base de *Vive fácil* de Mitchell Leisen y *Laura* de Otto Preminger.



The Big Heat (1953)

relaciones con el respetado mafioso Mike Lagana, auténtico cacique de la ciudad. A medida que Bannion se va acercando a la verdad, más nerviosos se ponen Lagana y sus secuaces. Cuando uno de éstos, Larry Gordon, coloca una bomba en el automóvil de Bannion, es su esposa Katie quien resulta muerta. Bannion deja el cuerpo de policía instigado por el corrupto comisionado Higgins, oculta a su hija en casa de unos familiares y deja de ser un idealista y pacífico agente del orden para convertirse en un hombre violento y obsesionado en vengar a su esposa y limpiar la ciudad de gente como Lagana y su sádico esbirro Vince Stone.

Los sobornados no es sólo una de las mejores películas de Lang, sino la que resume obstinadamente mejor su fijación en el realismo documental y en la estética que podríamos llamar de crónica de sucesos. Los principios en que se asienta el film son sencillos y escuetos: convertir un *thriller* en apariencia ortodoxo sobre la lucha denostada de un sargento de policía, Dave Bannion, contra un gangster perfectamente incrustado en la legalidad social (Mike Lagana compra con facilidad a policías y políticos, y ha construido su imperio gracias a los ojos cerrados y los oídos sordos de quienes, se supone, deberían combatirlo), en un discurso sobre el compromiso individual frente al crimen organizado y la corrupción que éste implica. Y el método es modélico: cuando la bomba destinada a Bannion siega la vida de su esposa, Lang convierte el punto de vista del tranquilo policía en el del mismo público, consigue una identificación tajante y rotunda, implica al espectador en una postura individualista que adquiere así resonancias colectivas. Como en *Furia*, película con la que tiene más de un punto común (el carácter obsesivo de sus respectivos protagonistas que han dejado de creer en la justicia tal como es impartida, la inercia de la masa silenciosa que en el primer film no asumía sus violentos actos y en el segundo se niega a colaborar con el policía para desenmascarar a Lagana), Lang supo utilizar de la forma más adecuada el tradicional Juan Nadie. El estilo casi puntilloso de las primeras secuencias domésticas de Bannion y su esposa resulta, en este sentido, impecable.

Conciso como siempre, Lang revela en *Los sobornados* un minucioso sentido de la observación y del detalle a la hora de dibujar visualmente los rasgos esenciales de los personajes, lo que impregna al relato de una radical agilidad que le permite agolpar sin atropellos ni fisuras narrativas un sinfín de situaciones y tipos. Veamos unos ejemplos definitorios. La mirada de Bannion (una de las mejores interpretaciones de Glenn Ford junto a las de sus *westerns* para Delmer Daves) hacia el teléfono cuando su sonido interrumpe la armoniosa cena con Katie, anunciando una vuelta al trabajo que no conoce de horarios ni de descansos, expresa toda la anormalidad y rutina asumida de la vida laboral del protagonista. Los gestos y co-

mentarios de Katie, dispuesta siempre a compartir una cerveza y un bistec con su marido, lo expresan todo sobre la armonía, casi apartarla del resto del mundo, que respira su relación. El acto violento de Vince Stone (Lee Marvin en uno de sus primeros trabajos importantes), quemando con un cigarro la mano de una muchacha en el bar: la corista Lucy, que había contactado con Bannion para contarle que Duncan no podía haberse suicidado, apareció horas después de la entrevista muerta y con el cuerpo lleno de quemaduras de cigarro: Bannion ya sabe a ciencia cierta quién es el autor. Los bailes y bromas que efectúa una espléndida Gloria Grahame en la piel de Debby Marsch, la amante de Stone, ridiculizando la servidumbre que todos los gángsters y políticos de poca monta manifiestan hacia Lagana, que hace entonces su acto de presencia y no presta atención a la inocente Debby: ella será quien denuncie a la banda, aliándose con Bannion en un último, y único, acto cargado de intensidad de su vida.

Esta observación del más mínimo detalle afecta a todos y cada uno de los personajes, por muy secundarios o fugaces que sean, de la trama. Porque *Los sobornados*, aunque toma al sargento Bannion como eje central y no lo deja dramáticamente en casi ningún momento (sólo queda algo desplazado cuando Debby aparece en su habitación con la cara quemada), es un film colectivo, un tratado sobre el miedo que tiene el hombre a perder lo poco que le queda. Todos los personajes que Bannion visita o interroga se muestran reacios a colaborar con él, a excepción de Lucy Chapman y Debby Marsch, futuras víctimas del sadismo de Stone. El único que habla con Bannion para darle información y no es torturado o asesinado es la vieja mujer que trabaja en el almacén de Atkins (siempre fiel Dan Seymour); como brillante recurso, Lang concibe la secuencia de la conversación con ambos personajes, el policía y la mujer, separados por una fina alambrada, símbolo de las tortuosas trabas que ha de vencer hora tras hora el destrozado Bannion. Más que un film negro, que lo es y excelente, *Los sobornados* puede verse como un documento sobre el deterioro de las relaciones sociales en la América de los cincuenta, en la que los valores que habían sustentado las tendencias liberales parecían difuminarse en la nada.

Entre tanta decepción y pesimismo profundo, Lang se permite extraños brotes de optimismo (la secuencia de los cuatro camaradas dispuestos a defender con uñas y dientes a la hija de Bannion, seres absolutamente atípicos para el entorno que maneja Lang) y, sobre todo, una hermosa secuencia final en la que Bannion le habla a Debby de su esposa muerta, poco antes de que la muchacha expire: las últimas palabras de Debby son «me hubiera gustado...», a lo que sigue la mirada casi perdida del protagonista que vuelve a su puesto en la policía enarbolando el escepticismo como bandera. Otro falso *happy end* languiano. Bannion regresa a un trabajo en el que ha dejado de creer mientras Debby duerme en el limbo de las ilusiones perdidas.

Los sobornados hermana en su recorrido la fatalidad y la violencia frontal como pocas veces se había visto en el cine de su autor, ya sea en *off* visual, caso de la explicación en que se encontraba el cadáver torturado de Lucy y la explosión del automóvil en la que perece Katie, o mostrada de la forma más directa: la irrupción de Bannion en la lujosa casa de Lagana durante la fiesta de cumpleaños de una de sus hijas, los constantes estallidos de furia del sargento golpeando al guardaespaldas del gángster, al hombre que colocó la bomba en su automóvil y al mismísimo Stone poco antes de entregarlo a la policía, o estrangulando a Bertha Duncan; el tiroteo en el tejado del piso de Stone, que cierra el relato como otro enfrentamiento de pistolas en las alturas cerraba *Ministry of Fear*. Y Lang toma obvia postura en esa espiral de violencia urbana. Cuando Stone quema la cara de Debby arrojándole café hirviendo y destrozando para siempre una vida sustentada tan sólo en la belleza (posiblemente la secuencia más recordada de la obra del vienés), Lang encuadra al sádico matón y deja fuera de campo a la muchacha gritando de dolor; cuando Debby hace lo mismo con Stone, ahora Lang sí que muestra en toda su crudeza cómo el hirviente líquido desgarrar el rostro de Stone. El título original de *Los sobornados* hace referencia a un calor intenso: la película es, en efecto, un ardiente recorrido por la conciencia desquiciada del pueblo norteamericano que tendrá su aún más incisiva continuación en *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*.

1954. HUMAN DESIRE (DESEOS HUMANOS)

Producción: Columbia Pictures. *Productor:* Lewis J. Rachmil. *Productor ejecutivo:* Jerry Wald. *Guión:* Alfred Hayes, según la novela *La bête humaine* de Émile Zola. *Fotografía:* Burnett Guffey. *Música:* Daniele Amfitheatrof. *Director artístico:* Robert Peterson. *Decorados:* William Kiernan. *Vestuario:* Jean Louis. *Montaje:* Aaron Stell. *Ayudante de dirección:* Milton Feldman. *Interpretes:* Glenn Ford (Jeff Warren), Gloria Grahame (Vicki Buckley), Broderick Crawford (Carl Buckley), Edgar Buchanan (Alec Simmons), Kathleen Case (Ellen Simmons), Peggy Maley (Jean), Diane de Laire (Vera Simmons), Grandon Rhodes (John Owens), Dan Seymour (barman). *Duración:* 90 minutos.

Argumento: Carl Buckley es despedido de su trabajo en el ferrocarril y le pide a su joven esposa, Vicki, que hable con el influyente John Owens para que interceda por él. Vicki consigue la readmisión de su marido, pero éste descubre que en otro tiempo su esposa y Owens fueron amantes. Lo asesina en un vagón del tren y convierte a la fuerza a Vicki en cómplice del crimen. Entra en escena Jeff Warren, un ex combatiente de Corea que regresa a su trabajo de maquinista en el ferrocarril. Vicki seduce a Jeff y le sugiere que elimine a Carl simulando un accidente, pero en el último momento Jeff renuncia y abandona a Vicki. La mujer se va de la ciudad en el tren, pero Carl, creyendo que huye con Jeff, termina estrangulándola.

A diferencia de su anterior *remake* de un film de Jean Renoir, *Perversidad*, que Lang, Walter Wanger y Dudley Nichols eligieron libremente para inaugurar su flamante Diana Productions, *Desos humanos*, según *La bête humaine*, no fue un proyecto propio del director. Surgió de dos premisas básicas. En primer lugar, el productor Jerry Wald estaba entusiasmado con la película de Renoir, especialmente por sus planos de trenes entrando en túneles que él entendía como símbolos se-



El terceto protagonista de *Desos Humanos*

xuales¹, y quería a toda costa producir una versión americana del tema urdido por Zola. En segundo lugar, la Columbia deseaba repetir el éxito de *Los sobornados* reuniendo una vez más a Glenn Ford, como el maquinista que vuelve de la guerra de Corea y cae en las redes de una mujer casada y cómplice forzada de un asesinato, y Gloria Grahame como la turbadora Vicki, papel para el que en un primer momento se había pensado en Rita Hayworth.

Pese a ser, posteriormente, una película preparada y rodada con relativa libertad, *Deseos humanos* sufrió algunas molestas inferencias que dificultaron por un lado, suavizaron por otro, el trabajo de Lang. Ninguna compañía ferroviaria permitió que se filmara en sus trenes y dependencias, porque, como en un momento del film dice el personaje de Ford, Jeff Warren, un asesinato en un vagón de tren no es buena publicidad para la compañía. Al final se tuvo que recurrir a un accionista de la Columbia que poseía una pequeña empresa de ferrocarriles, pero el rodaje tuvo sus limitaciones y se efectuó en plena época invernal.

Lang y su guionista Alfred Hayes, que, como Jerry Wald en la producción, ya había participado en *Clash by Night*, modificaron varias cosas respecto al film de Renoir y la novela de Zola; unas por decisión propia, otras por grotesca imposición. En cuanto a las segundas, Wald estaba convencido de que la bestia humana del título aludía tan sólo al personaje femenino. Lang y Hayes trataron de convencerle de que el discurso de Zola era determinante con todos y cada uno de los personajes importantes de la historia, pero no hubo forma. Tras unas cuantas sesiones de discusiones y pactos, eliminaron muchos de los rasgos originales de Jeff Warren y dibujaron las características de un triángulo amoroso aparentemente convencional. Algunos de los cambios básicos respecto a la película de Renoir: el compañero de Warren, Alec Simmons, no tiene ninguna amante y representa el orden tradicional; Warren no presencia el asesinato en el tren como si lo hacía

el Lantier incorporado por Jean Gabin; tampoco tiene ataques de epilepsia cada vez que mantiene un contacto íntimo con una mujer; Buckley no sabe nada de las relaciones de su esposa y Warren hasta el final del film; Warren no mata a Vicki y se suicida después arrojándose del tren en marcha.

Las modificaciones son obvias y cuantiosas, hasta el punto de que Lang y su guionista acabaron tomando más como pretexto que como inspiración el relato original. En este sentido, su *remake* se aleja con inspiración personal de la simple mimesis y el llano formulismo. La película de Renoir se desvanece en el recuerdo. *Deseos humanos*, sirviéndose de algunas ideas de Zola sobre el amor, la posesión y los celos, es una película característica del ideario languiano. Y poco importa que de los tres títulos que se barajaron, el productor impusiera el menos acertado (los otros dos resultaban más contundentes: *Human Beast*, igual que el original literario, o *The End of the Line*, título de reminiscencias conradianas). *Deseos humanos*, esbozando una vez más ese sentimiento de culpa que emparenta a Jeff Warren con los protagonistas de *La mujer del cuadro* y *House by the River* (como ellos, Warren debe callar un crimen por amor), traduce con sombría efectividad los pasajes más amargos de un Fritz Lang que corría con prisas hacia el fin de su trayecto americano.

Miguel Marías escribió certeramente: «Como ese tren no puede salirse de su vía, los personajes languianos no pueden huir del destino implacable que rige y guía sus vidas». No en vano *Deseos humanos* se abre y se cierra con unos febriles travelling sobre las vías del tren que nos adentran y nos alejan del destino de sus protagonistas. Pero si esos travelling son trazos rectos, sin fisuras, que avanzan inexorablemente sobre las vías cruzándose con otros trenes o entrando animosamente en oscuros túneles, el resto de la película es tortuosa, de reacciones torcidas, de miradas descompuestas, de sombras angustiantes. Carl asesina dos veces, Vicki muere a manos de su marido, Jeff puede albergar alguna esperanza en los brazos de la casi adolescente hija de su compañero Simmons. Sin em-

¹ Lang le comentó a Bogdanovich: «Dudo que Renoir en 1938 pensara nunca en símbolos sexuales, pero de cualquier forma, Jerry lo creyó y se enamoró de los trenes»; *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.

² *Nuestro Cine*, núm. 90, octubre 1969.

bargo, su destino no es mucho más limpio que el que ha atezado a la triste pareja Buckley: Jeff Warren se convierte en amante de la esposa de un hombre por el que siente un cierto respeto, enmudece ante un asesinato, piensa por un momento en matar a Carl cuando éste camina sin rumbo por entre vagones y cobertizos tras ser definitivamente despedido, no quiere entender ni perdonar las reacciones de una Vicki atormentada desde que a los dieciséis años de edad se convirtió en amante de un hombre poderoso, y provoca con su decisión la partida de Vicki en un vagón, espacio sinuoso de toda la película, que se convertirá en su féretro en movimiento. ¿Quién es la bestia humana en este arrebatado y trágico melodrama de desesperaciones, traiciones emotivas y fracasos? Pese a los deseos del más bien despistado Jerry Wald, Lang supo trascender las imposiciones, arrojar a la pantalla con respeto el universo degradado de Zola y volcar con sencillez y efectividad su visión del mundo, comprimida aquí en habitaciones sin vida (cuando Warren le dice a Vicki que no quiere seguir viéndola a escondidas en apartamentos prestados, el propio decorado y la planificación languiana hacen más que evidentes la opresión y la infelicidad que rodea a los personajes) y personajes sin esperanzas.

Deseos humanos, poderosa como esos planos iniciales en los que la cámara de Burnett Guffey parece mimar y comprender cada fragmento, cada simetría y cada ángulo de los trenes en frenético movimiento, está plagada de grandes soluciones visuales y epidérmicos diálogos sobre la relación más bien funesta entre los hombre y mujeres que pueblan el film. Hacía el comienzo, una amiga de Vicki le dice a Carl que vale más estar guapa que ser inteligente, ya que todos los hombres que conoce tienen ojos, pero ninguno cerebro, para apostillar segundos después que todas las mujeres son iguales, sólo tienen diferente la cara para que los hombres puedan reconocerlas. Semejantes trallazos no dejan de corresponderse con las relaciones que experimentan los tres personajes principales: sólo hay necesidad económica y conformismo sentimental en la vida de Vicki y Carl; nunca hay el brillo del deseo amoroso entre la mujer y Warren, como sí lo hubo en la obra de Lang cuando Joan Bennett se despedía de Walter Pidgeon en *El*

hombre atrapado, o cuando Michael Redgrave vencía esquivamente sus temores y abrazaba a la misma Bennet en *Secreto tras la puerta*. La planificación de Lang es determinante en este sentido: les dedica a Warren y Vicki un plano medio mientras se abrazan por vez primera y, cuando inician su beso, acerca la cámara en corto y casi imperceptible travelling como si quisiera vulnerar ese aparentemente feliz encuentro amoroso; más tarde, cuando la pareja se esconde en un cobertizo cercano a la estación, Lang los muestra abrazados en la penumbra, como casi siempre lo estarán, y hace aparecer gradualmente la luz de un tren que se acerca y que termina iluminándoles la cara cuando se besan, como si el cineasta quisiera romper su furtivo secreto; cuando Vicki sugiere el asesinato de Carl, ella está fuertemente iluminada mientras que Warren se desliza una vez más hacia la penumbra. Film de luces y sombras interiores, *Deseos humanos* se cierra, pese a la renovada ilusión que refleja el rostro de Jeff Warren, como un perpetuo y desolador misterio.

1955. MOONFLEET (LOS CONTRABANDISTAS DE MOONFLEET)

Producción: Metro Goldwyn Mayer. *Productor:* John Houseman. *Productor ejecutivo:* Jud Kinberg. *Guión:* Jan Lustig y Margaret Fitts, según la novela de John Meade Falkner. *Fotografía:* Robert H. Plank (Eastmancolor, CinemaScope). *Música:* Miklos Rosza, y fragmentos de flamenco de Vicente Gómez. *Directores artísticos:* Cedric Gibbons y Hans Peters. *Decorados:* Edwin B. Willis y Richard Pefferle. *Vestuario:* Walter Plunkett. *Montaje:* Albert Akst. *Ayudante de dirección:* Sid Sidman. *Intérpretes:* Stewart Granger (Jeremy Fox), George Sanders (Lord Ashwood), Joan Greenwood (Lady Ashwood), Viveca Lindfors (Mrs. Minton), John Whiteley (John Mohune), Liliane Montevecchi (bailarina), Sean McClory (Elzevir Block), Melville Cooper (Felix Ratsey), Jack Elam (Damen), Dan Seymour (Hull), Ian Wolfe (Tewkesbury). *Duración:* 87 minutos.

Argumento: Año 1757, un pequeño puerto inglés donde se reúnen diversos contrabandistas. El pequeño John Mohune



Moonfleet (1955)

queda fascinado por el jefe de una banda de contrabandistas, Jeremy Fox, que al ser delatado por uno de sus compañeros debe huir. John le sigue, y juntos descubren el diamante de la familia del pequeño, enterrado en un cementerio. La amistad que le une con el joven John pesa más que su codicia e independencia, y Fox estará con él hasta que, herido de muerte, le da a John el diamante y parte a la deriva en un pequeño bote, mientras su joven compañero le observa haciéndose definitivamente adulto.

Estrenada comercialmente en España treinta y dos años después de su realización con el título ampliado de *Los contrabandistas de Moonfleet*, esta aproximación madura de Lang al género aventurero, y dentro de él a los relatos que tienen como tema la relación/fascinación entre un niño y un contrabandista, pirata o bucanero, desembocó una vez más en tierra de nadie. Lang la hizo por contrato, el productor cambió algunas cosas, el resultado comercial fue más bien nulo... Sin embargo, *Moonfleet* posee toda la grandeza de una película que

planta cara a los terrenos más inhóspitos del género, reflexionando sobre la esencia del mismo y buceando en las profundidades, siempre socorridas, aunque pocas veces dignas, de la aventura romántica.

Moonfleet es la historia de una fascinación, una amistad y un aprendizaje; también un relato sombrío sobre la toma de conciencia. La situación es similar a la descrita en *La isla del tesoro*: un niño con hambre de viajes a lugares remotos y encuentros con personajes fabulosos, John Mohune, queda prendado de un aventurero contrabandista, Jeremy Fox, más gallardo y altanero, también más triste, que el Long John Silver stevensoniano, pero igual de egoísta que él. El espacio marino y la tupida selva son sustituidos aquí por unas playas ominosas, unas tabernas de luz irreal, unas figuras pétreas de configuración gótica y un cementerio al que los personajes sólo acceden de noche, cuando el director de fotografía Robert H. Plank hace que los tonos grises y marrones de losas y cruces se confundan con un cielo de nubes y relámpagos contenidos, todo ello cruzado en finísima línea recta (Lang odiaba el CinemaScope: bonita forma de odiarlo) por haces de luz de velas y linternas de petróleo que sitúan a los personajes en el tan romántico como amenazador paisaje.

Porque *Moonfleet* es, además de una narración modélica sobre el cambio de actitudes y comportamientos entre dos personajes que se enriquecen mutuamente, una película de atmósfera, de tono, como afirmaba el propio Lang: «Bueno, es una historia romántica, situada en el pasado, dickensiana. Es el tono. Si uno hiciera una historia de horror contemporánea, usaría una atmósfera diferente. Pero si hay fantasmas (los hay aquí porque creen que los contrabandistas son fantasmas) y ocurre en un cementerio y así, hay que hacerla romántica»¹.

Como siempre en Lang (y en Ford, Walsh, Vidor y otros clásicos en perpetuo movimiento), sus declaraciones van a contracorriente de su propia obra. Encargo asumido o no, rodaje hecho con ganas o a destajo, final remontado o imposi-

¹ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.

ciones de estudio, lo cierto es que *Moonfleet* posee todo el encanto trémulo de la aventura agonizante, la belleza exultante de las entrañas del relato romántico, el dinamismo propio de un género construido a golpes de pasión (Jeremy Fox evocando a su perdida Olga, la madre del pequeño John, fantasma real en un film poblado de fantasmas aparentes), incertidumbre (las contradicciones del propio contrabandista, que debe debatirse entre su impuesto ideario vital y la imagen que de él tiene el pequeño John), violencia física (la espléndida pelea en la taberna, con ese memorable plano en el que un hombre volteja una enorme hacha de izquierda a derecha del ancho encuadre para atacar a Fox), violencia interior y embrutecida (las relaciones entre Fox y los Ashwood), impulsos febriles (el contrabandista presenciando el baile de la ardorosa gitana), temores nocturnos (los tiroteos en la playa, los pasajes en el cementerio, la imagen de un ángel de piedra sin ojos, la estatua del pirata Barbarroja en la iglesia), choques con la realidad (la llegada de John a la casa familiar acompañado de un furioso travelling) y lirismo entrecortado (la muerte de Fox en la pequeña embarcación que le lleva definitivamente mar adentro, mientras John le observa con la serenidad del hombre que ha aprendido). Este era el final pensado por Lang, pero la productora decidió añadir un plano rodado, y que el cineasta había desechado, en el que, frente a la mansión de los Mohunc, John le dice a su amiga que esas son sus propiedades. Este epílogo de urgencia no resquebraja el sentimiento profundo del film, ni mucho menos; se desliza más allá de la aventura crepuscular que, como *simple encargo*, concibió Lang cuando en Hollywood no eran tiempos ni para aventuras ni para romanticismos; si para crepúsculos y conciencias. Como escribió José María Latorre en una ocasión, «cuando uno de los personajes del film, el contrabandista Granger, decide por una sola vez obrar de acuerdo con su voluntad, es para culminar el desmoronamiento de su mundo, para encontrar la muerte: *Moonfleet* es, también, un film que proclama la necesidad de la conciencia»².

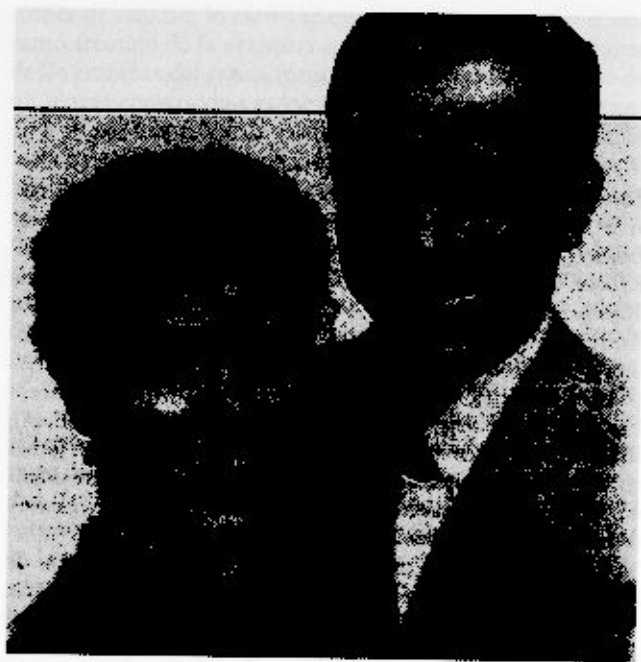
² *Film Ideal*, núms. 222-223.

1956. WHILE THE CITY SLEEPS (MIENTRAS NUEVA YORK DUERME)

Producción: Bert E. Friedlob Productions, para RKO. *Productor:* Bert E. Friedlob. *Guión:* Casey Robinson, según la novela *The Bloody Spur* de Charles Einstein. *Fotografía:* Ernest Laszlo (SuperScope). *Música:* Herschel Burke Gilbert. *Director artístico:* Carroll Clark. *Decorados:* Jack Mills. *Vestuario:* Norma. *Montaje:* Gene Fowler, Jr. y Verna Fields. *Ayudante de dirección:* Ronnie Rondell. *Interpretes:* Dana Andrews (Edward Mobley), Rhonda Fleming (Dorothy Kyne), Sally Forrest (Nancy Liggett), Thomas Mitchell (John Griffith), Vincent Price (Walter Kyne, Jr.), Howard Duff (teniente Kaufman), Ida Lupino (Mildred), George Sanders (Mark Loving), James Craig (Harry Kritzer), John Barrymore, Jr. (Robert Manners), Vladimir Sokoloff (George Palsky), Robert Warwick (Amos Kyne). *Duración:* 100 minutos.

Argumento: Tras la muerte del viejo Kyne, propietario de una poderosa empresa periodística que incluye una agencia de noticias, una cadena de televisión, el rotativo *New York Sentinel* y nueve periódicos más, su hijo Walter, que nunca se ha preocupado por los negocios familiares y ha preferido vivir bien, crea un nuevo puesto de trabajo: el de director ejecutivo de la corporación Kyne, para impulsar una carrera competitiva entre sus tres principales subalternos. El director del periódico, John Griffith, con la ayuda del reputado escritor Ed Mobley, el director de la agencia de noticias, Mark Loving, con la complicidad de la columnista Mildred, y el director gráfico Harry Kritzer, a la sazón amante de la esposa de Kyne Jr., se lanzan a la búsqueda y captura de un individuo que ha cometido una serie de crímenes sexuales en la ciudad de Nueva York. Quien consiga esclarecer el caso obtendrá el nuevo y flamante cargo.

El principio de *Mientras Nueva York duerme* es vertiginoso en situaciones, aunque calmado e íntimo en su puesta en escena.



While the City Sleeps (1936)

En las imágenes anteriores a los títulos de crédito, un hombre asesina a una muchacha en su propio apartamento. Tras los créditos, siguen breves escenas autónomas en las entrañas de la Kyne Corporation, en las que aparecen todos los personajes que van a tener cierto relieve en la historia. A continuación, el viejo Kyne muere en su cama, tras controlar unos teletipos (este moderno Hearst sigue, a las puertas de la muerte, trabajando con obstinación, posiblemente lo único que ha hecho en su vida) y mantener una discusión con su hombre más valioso, el escritor Ed Mobley. Éste anuncia la noticia del fallecimiento en su espacio televisivo diario: Lang vuelve a salir al exterior del edificio, encuadra el magnífico rótulo de Kyne y hace que su luz se apague cuando Mobley da la no-

ticia. El relato sobre arribismos desmedidos, mediocridades personales y miedos colectivos no ha hecho más que empezar.

Mientras Nueva York duerme, pese a partir de bases absolutamente personales, parece construirse con retazos de otros tres films languianos. De *M*, Lang escoge la personalidad de un asesino psicópata que ha sustituido a los niños por las mujeres jóvenes; su mente retorcida queda reflejada en las misivas escritas con lápiz de carmin que deja en las habitaciones de sus víctimas: todas hacen referencia a su mamá. De *Gardenia azul* emplea el ambiente competitivo, cuando no degradado, del mundo periodístico. Si en este film asistíamos a una traición personal mediatizada por una ambición profesional (el personaje encarnado por Richard Conte entregaba a Anne Baxter a la policía, aunque al final hacía lo imposible por ayudarla), en *Mientras Nueva York duerme* Lang retrata, sin atisbos de sentimiento de culpabilidad ni regeneración, la vertiginosa caza del hombre que algunos de los representantes de la Kyne Corporation inician para conseguir un importante cargo creado por el petulante Walter Kyne, Jr., el heredero de la empresa periodística. Y de *Desos humanos* recupera, de forma más acerada si cabe, esa ambición desmedida que lleva a un individuo a convertir en cebos humanos a las personas que ama (o pretende amar). Si en la adaptación de la novela de Zola Broderick Crawford le pedía a su esposa, de forma inconsciente, que sedujera a un importante directivo para mantener su puesto de trabajo, en este vitriólico retrato de la noche y de la prensa neoyorquina, Harry Kritzner se ha convertido en amante de Dorothy, la esposa de Kyne Jr., para escalar posiciones y el incompetente Mark Loving insta a su amante Mildred a que le haga el amor a Mobley para obtener datos sobre el caso, de la misma forma que Mobley le pide a su prometida Nancy que actúe de cebo para atrapar al criminal. Si las dos primeras manipulaciones sentimentales se inscriben dentro de la lógica con que operan estos ambiciosos personajes (además, Dorothy y Mildred están especialmente interesantes en Kritzner y Mobley), la segunda no deja de resultar atrevida: Mobley es, junto al nervioso y más veterano John Griffith, que incorpora con precisión Thomas Mitchell, el

único personaje que ostenta cierta honestidad. Sin embargo, no duda en poner en peligro la vida de su novia para esclarecer el caso; la pétrea gestualización de Dana Andrews ayuda a mantener también en este personaje una latente ambigüedad.

Mientras Nueva York duerme es, pues, una película sobre el más puro estado de degradación. Desde la conducta patológica del asesino (interpretado por un joven actor de distinguido cuño, John Barrymore, Jr.) hasta la manifiesta incapacidad de Loving de conseguir algo por sí mismo, pasando por la estupidez innata de Kyne Jr., la gélida arrogancia de su esposa, las relaciones que Kritzer mantiene con ésta o el peligro que Mobley no duda en hacer correr a Nancy para ayudar, y eso es quizá lo único que le justifica, a su amigo Griffith en su carrera por el puesto (que sin duda merece más que nadie, aunque a veces también se deje cegar por la codicia), las figuras que pinta Lang pertenecen al más desolador de los mundos. A pesar de ser el detonante de tan mezquinas acciones, el criminal actúa de forma menos premeditada y calculadora que sus esforzados cazadores convertidos, como los definieron acertadamente Javier Coma y José María Latorre en su *Luces y sombras del cine negro*, en representantes de una policía paralela. Lang aún no se había quitado de la boca el sabor amargo de la caza de brujas.

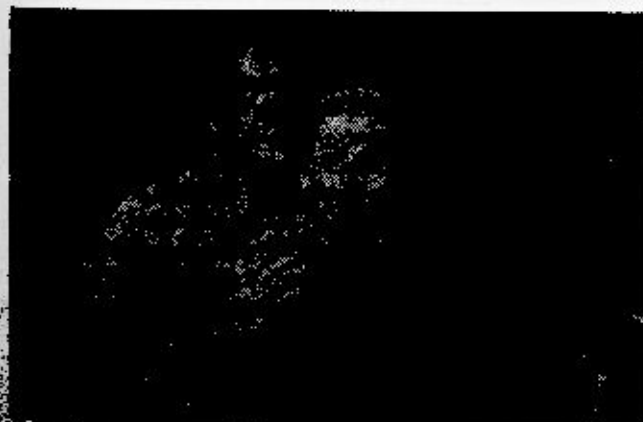
El itinerario angosto de esta película, que ni el ancho SuperScope consiguió dinamizar (se rodó en formato normal y se distribuyó en SuperScope), no deja lugar a dudas sobre la actitud languiana con el mundo que le tocaba vivir. *Más allá de la duda*, su siguiente, última y definitiva película americana, aún llegaría más lejos en este sentido. El *escepticismo realista* del director llegaba, lúcido, a su desenlace.

1956. BEYOND A REASONABLE DOUBT
(MÁS ALLÁ DE LA DUDA)

Producción: Bert E. Friedlob Productions, para RKO. *Productor:* Bert E. Friedlob. *Guión:* Douglas Morrow, de un argumento propio. *Fotografía:* William Snyder. *Música:* Herschel Burke Gilbert. *Canción:* «Beyond a Reasonable Doubt», de

Burke Gilbert y Alfred Perry. *Director artístico:* Carroll Clark. *Decorados:* Darrel Silvera. *Montaje:* Gene Fowler, Jr. *Ayudante de dirección:* Maxwell Henry. *Interpretes:* Dana Andrews (Tom Garrett), Joan Fontaine (Susan Spencer), Sidney Blackmer (Austin Spencer), Philip Bourneuf (fiscal Thompson), Barbara Nichols (Sally), Shepperd Strudwick (Wilson), Arthur Franz (Hale), Robin Raymond (Terry), Edward Binns (teniente Kennedy), Dan Seymour (Greco), William Leicester (Charlie Miller). *Duración:* 80 minutos.

Argumento: El escritor Tom Garret, de común acuerdo con un liberal director de periódico, Austin Spencer, intenta poner en evidencia la validez de la justicia y la condena de la pena de muerte con un plan arriesgado. Garret fabrica pruebas falsas que lo convierten en el culpable del asesinato de una bailarina. Es juzgado y condenado a la silla eléctrica, momento en el que debe intervenir Spencer para demostrar y verificar que todo ha sido inventado. Pero Spencer muere inesperadamente en un accidente de coche, quemándose todas las pruebas de la inocencia de Garret. Susan, hija del periodista y prometida del escritor, busca afanosamente algún indicio del plan. El azar hace que aparezca una prueba, pero un giro im-



Más allá de la duda

previsto se va a imponer en la historia, ya que, en realidad, Garret es culpable del asesinato.

¿Qué decir de *Más allá de la duda*, salvo que desmonta y a la vez vuelve a construir todo el discurso languiano sobre el falso culpable, el sentimiento de culpabilidad y la fuerza del destino con una sórdida historia que empuja casi todos los argumentos trabajados por el director hasta la fecha? Pirueta dentro de una pirueta, historia que se reproduce hasta el infinito a través de los espejos de la representación, *Más allá de la duda* juega a placer con la realidad y el artificio. Hay una primera realidad, la muerte de una corista; una segunda, la esforzada representación que efectúan Garret y Spencer de ese asesinato; una tercera, la que conocen los dos hombres (y nosotros) la supuesta inocencia de Garret; una cuarta, su culpabilidad real; y una quinta, la no menos maquiavélica puesta en escena de todo ello por parte de Lang, que no duda en introducir el lenguaje televisivo, imagen filmica de la realidad *in situ*, a modo de sexta representación. Tan complejo proceso está expuesto por Lang con asombrosa sencillez. *Más allá de la duda* es su film más concreto, directo, reposado y de metraje más reducido. Se abre y se cierra con una ejecución, la primera mostrada en toda su crudeza, la segunda esbozada más allá de las propias imágenes de la película. Los títulos de crédito, que en *Mientras Nueva York duerme* no surgían impactantemente sobre un fondo negro hasta que el asesino no había cometido su primer crimen, aparecen aquí sobre la secuencia de la ejecución de un hombre en la silla eléctrica; el prólogo termina con el plano conjunto de los dos fabuladores, Garret y Spencer, un escritor y un periodista de raigambre liberal cuyos modos e intenciones los colocan en una posición menos molesta que la ostentada por la jauría ávida de noticias del anterior film: el primero contempla escéptico la ejecución, el segundo esconde el rostro horrorizado. En la secuencia final, el gobernador dice que no hay indulto tras la llamada de Susan Spencer; Lang le dedica un inquieto primer plano a Garret, él sabe que su prometida le ha traicionado (cosa que nunca habría hecho la Joan de *Sólo se vive una vez*; el pesimismo

languiano se concentra tanto en la realidad como en su propia obra). Un guardia se lo lleva de nuevo a la celda, antesala de la silla eléctrica, la puerta se cierra a sus espaldas cuando aparece la palabra fin, de nuevo en movimiento sobre las acciones de los personajes. El círculo se cierra inflexible. Lang no haría ninguna película más en Estados Unidos.

Más allá de la duda supuso la segunda colaboración entre Lang y el productor independiente Bert E. Friedlob, bajo control de la RKO. Tuvo el mismo equipo de base de *Mientras Nueva York duerme*, el actor Dana Andrews, el músico Herschel Burke Gilbert, el director artístico Carroll Clark y el montador Gene Fowler, Jr. Se filmó en formato normal y, también, se exhibió en SuperScope; pese a ello sigue siendo una película de espacios opresivos y desnudos, como la cárcel donde está recluso Garret, un decorado decididamente realista que le causó no pocos problemas a Lang con el estudio. Tiene los dos personajes más extraños de la singladura americana del director, un intelectual que monta una mascarada sobre su culpabilidad en un asesinato para encubrir que es realmente el culpable, y una joven burguesa, su prometida, que no duda demasiado en delatarle cuando se entera de la verdad y condenarle así a la silla eléctrica. Y una planificación incisiva, meditada hasta las últimas consecuencias, de la que se pueden citar los dos siguientes ejemplos: 1. Cuando el abogado le comunica a Garret que Spencer ha muerto, con lo que se queda sin posibilidad alguna de demostrar su inocencia, Lang encuadra a los dos personajes en silencioso plano general y no subraya la situación con un inserto en primer plano, como habría hecho cualquier otro director; Lang respeta el momento dramático y con ello hace más patente la indefensión del personaje sin buscar la fácil identificación con el público, algo absolutamente coherente con la propia mecánica del film si tenemos en cuenta que al final Garret es el culpable. 2. Unas secuencias antes, Lang infiltra su propio lenguaje cinematográfico en el televisivo, uniendo las dos representaciones: una panorámica desde el fiscal hasta los miembros del jurado es vista a través del televisor, correspondiendo a la retransmisión del juicio; a continuación, Lang se cuela en el propio decorado y filma una cámara haciendo una

panorámica. En *Mientras Nueva York duerme*, Dana Andrews utilizaba la televisión para enviarle un mensaje al criminal. En *Más allá de la duda*, esa misma televisión muestra a los ojos de toda Norteamérica las pruebas y acusaciones contra otro asesino, el mismo Dana Andrews. Lang, a su modo, se hizo eco de las repercusiones e incidencia del nuevo medio. Y cuando cuatro años después, ya en Alemania, se enfrentó por tercera vez con la leyenda del doctor Mabuse, no dudó en convertir la televisión (el hijo de Mabuse controla todo el hotel que le sirve de guarida mediante un dispositivo de cámaras de televisión ocultas) en la mejor arma del personaje.

En una carta dirigida a su amiga Lotte Eisner y publicada por ésta en su libro¹, Lang se hacía urgentes preguntas sobre los protagonistas de su película. Temía que el público reaccionara mal cuando el agradable y simpático Tom Garrett resulta ser el asesino, pero, sobre todo, se cuestionaba los motivos que tiene cada uno de los personajes para hacer lo que hacen. «¿Susan quiere realmente a Tom? ¿Alguna vez le ha querido? Abandonar a un hombre que ha cometido un asesinato es tal vez comprensible. Pero traicionarlo, condenarlo a la silla eléctrica, es otra cosa. ¿Quién es el peor de todos estos individuos? (...) ¿Los dos pequeños burgueses [se refiere a Susan y el abogado enamorado de ella] que no se molestan en preguntarse las razones que ha tenido Dana Andrews para cometer un asesinato, en principio porque normalmente él no hace esas cosas, ya que el hecho de entregarlo al verdugo les permitirá a ambos acceder con todos los honores al lecho conyugal?» Al escondernos el rostro de Susan mientras delata a Garrett (sólo oímos el susurro de su voz por teléfono al hablar con el gobernador), Lang era claro y contundente. Se fue de Hollywood dejando sus preguntas formuladas y una colección de obras maestras.

¹ Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Martin Secker & Warburg, 1976; Éditions de l'Étoile-Cinémathèque Française, 1984.

1959. DER TIGER VON ESCHNAPUR-DAS INDISCHE GRAMMAL (El tigre de Esnapur-La tumba india)

Producción: C.C.C. Film-Regina Films-Critérion Films-Rizzoli Films-Imperia Distribución. *Productores:* Louise de Masure y Eberhard Meischner. *Productor ejecutivo:* Arthur Brauner. *Guión:* Fritz Lang y Werner Jörg Lüdecke, de la novela de Thea von Harbou y el guión original de Lang y Von Harbou. *Fotografía:* Richard Angst (Eastmancolor, ColorScope). *Música:* Michel Michelet (I) y Gerhard Becker y Michelet (II). *Directores artísticos:* Helmut Nentwig y Willy Schatz. *Verismo:* Claudia Herberg y Günter Brosda. *Montaje:* Walter Wischniewsky. *Ayudante de dirección:* Frank Winterstein. *Coreografías:* Robby Gay y Billy Daniel. *Interpretes:* Debra Paget (Seeta), Paul Hubschmid (Harald Berger), Walter Reyer (Chandra, el Maharajah de Esnapur), Claus Holm (doctor Walter Rhode), Sabine Bethmann (Irene Rhode, su esposa), Valery Inkijonoff (Yama), René Deltgen (príncipe Ramigani), Jochen Brockmann (Padhu), Jochen Blume (Acsagana), Luciana Paluzzi (Bahrami, I), Guido Celano (general Dagh, II). *Duración:* 97 minutos (I) y 101 minutos (II).

Argumento: El arquitecto alemán Harald Berger se desplaza hacia el reino de Esnapur, contratado por el Maharajah Chandra para construir una fabulosa ciudad de estructura moderna. Durante el viaje, Berger se enfrenta a un tigre para salvar la vida de Seeta, una bella bailarina que Chandra ha mandado buscar para celebrar las danzas rituales de su tierra. Berger se enamora de Seeta. Cuando el Maharajah, que también la pretende, se entera de las relaciones, encierra al arquitecto y recluye a la bailarina en una habitación dorada que más se asemeja a la jaula de un canario. Berger consigue escapar y se adentra en el desierto con su amada, perseguidos de cerca por los soldados del hermano del Maharajah, deseoso de que Chandra despose a Seeta y así pierda credibilidad ante su pueblo.

La huida coincide con la llegada a palacio del arquitecto Walter Rhode y su esposa Irene, hermana de Berger. Éste y



La suma india (1959)

Seeta son ayudados por unos campesinos, pero nuevamente capturados. Harald es recluido en las catacumbas de la futura tumba india que Chandra quiere edificar para enterrar a Seeta, donde sólo tienen cabida las ratas y los leprosos que Chandra esconde de las calles. Paralelamente a los esfuerzos de Rhode e Irene por descubrir el paradero de Berger, estalla una rebelión en palacio conducida por el hermano del Maharajah y el sumo sacerdote. Aplacada la rebelión, liberados Seeta y Berger, Chandra comprende sus errores, deja mar-

char a los europeos y a la bailarina, se despoja de todos sus bienes materiales y entra al servicio de un sabio ermitaño.

Aclaración a las distintas versiones del diptico: Para su explotación comercial en los países anglosajones, las dos películas fueron montadas en una sola y dobladas apresuradamente. De los 198 minutos del diptico original, se pasó a un film de hora y media de duración, titulado *Journey to the Last City* en Estados Unidos y *Tiger of Bengal* en Gran Bretaña. Algunas copias, tiradas del original, que han circulado en nuestro país también estaban aligeradas en metraje. Asimismo, para la versión francesa se cambió el nombre del protagonista masculino, que de Harald Berger pasó *afrancesadamente* a llamarse Henri Mercier. En el remontaje para el público anglosajón, el actor Paul Hubschmid decidió también cambiar su nombre por el más directo de Paul Christian, aunque su hipotética carrera americana no se benefició en exceso por ello.

El tigre de Linapur, primer segmento de un diptico que nunca debe verse por separado, marca su poética folletinesca y su gusto por el serial de aventuras en estado puro desde las primeras imágenes, absorbentes, llenas de encanto y de misterio, bien definitorias de la catadura primaria pero intensa de los personajes. El arquitecto alemán Harald Berger contempla a los niños de una pequeña ciudad en el corazón de la India mientras que la luz ocre de la puesta del sol baña reposadamente las plazas y las casas. Al oír una campana, toda la gente corre a refugiarse en sus domicilios: es la señal que alerta de la presencia de un sanguinario tigre. Un travelling por la plaza muestra los gestos cotidianos de los aldeanos, acostumbrados a la felina amenaza. El arquitecto defiende a la sirvienta de la bailarina Seeta del acoso de un grupo de soldados; su forma de hacerlo no puede ser más expeditiva y, siempre que he podido ver el film en una sala, ha provocado incomprensibles carcajadas: los levanta por el aire y les hace entrec chocar las cabezas: estética de serial. Cuando la noche cae sobre la ciudad, Harald visita a la bella Seeta; inserto de un enorme tigre entrando en el recinto y un grito apagado atestigua que se ha

cohrado una nueva y descuidada víctima. En la secuencia siguiente, construida visualmente en función del contraste extremo entre los vestidos rojos de Seeta y su sirvienta en el carruaje y el verde aterciopelado de la selva, Harald tiene una vez más la oportunidad de demostrar sus habilidades salvando a la bailarina del ataque de otro felino rayado. «He visto luchar a dos tigres. Uno quería quitarme la vida, el otro me la ha dado», sentencia amorosamente Seeta. Los protagonistas de *El tigre de Etnapur/La tumba india* se han convertido en amantes, separados por la diferencia de culturas, clase y creencias, pero unidos por su perpetua huida, como María y Freder en *Metrópolis* o Eddie y Joan en *Sólo se vive una vez*.

El díptico tiene una estructura muy clara en progresión, a pesar de que Lang repite en *La tumba india* algunas situaciones de *El tigre de Etnapur*, acentuando un poco más la tensión (caso de las dos danzas casi simétricas de Seeta, con la amenaza de la serpiente en la segunda parte, o la aparición de los leprosos, mucho más inquietante en *La tumba india* cuando están a punto de matar a Irene, la hermana de Harald, y al fiel Asagora). En el primer film, los actos bien delimitados se concentran en la presentación antes descrita de los personajes, las intrigas palaciegas, la danza de Seeta, la cacería del tigre/secuestro de la bailarina por parte del conspirador príncipe Padhu, la consolidación de las intrigas y la huida final de Harald y Seeta tras la lucha del arquitecto con uno de los tigres del Maharajah. En el segundo, una nueva huida y posterior captura, el encarcelamiento de Harald en un lóbrego foso, la conspiración del hermano de Chandra haciendo pasar por muerto al arquitecto, la nueva danza de Seeta, la búsqueda desesperada de Irene y su esposo, el estallido de la rebelión y la explosión final que destruye los cimientos de la ciudad mientras sus habitantes recuperan el orden establecido, consolidan un proceso vital cada vez más descorazonador y trágico. Lo que empezó como una aventura epidérmica en la misma arteria de la India, deviene poco a poco un relato de retazos oscuros, llameantes y dolidos como las voces de los leprosos a los que Chandra ha privado de libertad.

Muchos han considerado *El tigre de Etnapur/La tumba india* un producto ingenuo, infantil, desfasado ya en el momento

de su realización, inconsistente, sólo delirante¹. No han querido ver que con este díptico exótico, poético y folletinesco, un director veterano quería regresar ramizadamente a sus orígenes, abrazando uno de sus géneros preferidos y viajando a parajes queridos tras años de asumida reclusión hollywoodiana. El producto de ese deseo no es tan sencillo y simple como parece. *El tigre de Etnapur/La tumba india* tiene una estructura emotiva fundamentada en la oposición/divergencia/interrelación de culturas de las que son partícipes los tres personajes principales: Harald Berger es un arquitecto europeo fascinado por la India, Seeta es una bailarina hindú de padre irlandés (bellísima la secuencia junto a la fuente en la que la joven evoca una canción irlandesa, único vestigio de su olvidada infancia) y el Maharajah Chandra recorrió Europa tras la muerte de su primera esposa adquiriendo algunas de sus costumbres. Estos conocimientos y sensaciones mutuas convierten la relación entre los tres protagonistas en algo más que un triángulo construido sobre los cimientos del amor y los celos: Berger y Chandra son como las dos caras de la misma moneda, cultivados y orgullosos, y Seeta no elige al primero por condición y raza, sino porque así podrá acceder a un pasado dormido que está empezando a despertar.

Lang pergeñó la peripecia decididamente romántica, aunque con un desenlace nada típico ni reconfortante según los cánones clásicos (Harald y Seeta se reúnen felizmente con Irene y Walter, pero Chandra asiste al desmoronamiento de su imperio, a la rebelión y a la pérdida de los seres que le eran más cercanos, decidiendo despojarse de todos sus atributos terrenales para ponerse al servicio de un ermitaño), de mil y una intrigas palaciegas en las que se dibujan con sentido práctico los enfrentamientos y alianzas secretas entre el ejército (la fuerza), los sacerdotes (la inteligencia), la aristocracia (la

¹ César Santos Fontenla escribía al respecto: «La película es una especie de delirio, que se diría producto de las emanaciones conjuntas del alcohol y los estupefacientes» (*Nuestro Cine*, núm. 12, junio-julio 1962). Menos ingenuo, Luis Gómez Mesa sentenciaba tranquilamente: «El veterano y en un tiempo muy prestigioso Fritz Lang —triunfante en *Los Nibelungos*, *El doctor Mabius*—, asumió la tarea de director, pero de modo anodino: es vulgar huida rutinaria» (*Guía Semanal*, julio 1962).

debilidad) y el pueblo (la cólera). A su modo, y como generalmente lo hacían las grandes películas de aventuras del Hollywood clásico, el diptico languiano resume una porción de la conflictiva y beligerante historia de la India, anteponiendo el trazo fabulador al documento etnológico. La India de Lang es como un hermoso páramo de relieves discontinuos, en el que se dirimen pasiones exacerbadas, ambiciones desmedidas y, cómo no, venganzas extremas. Si Kriemhild aniquilaba a sus propios hermanos, al ejército nibelungo y a centenares de hunos en su afán de vengarse del asesino de Siegfried, Chandra no le va a la zaga cuando manda contruir una fabulosa tumba de piedra y oro para encerrar en ella a la dulce Seeta (a la que la inexperiencia de Debra Paget otorga reforzada candidez) que no ha querido entregarle su amor. Su obstinación es digna de los personajes más definitivos de Lang. El Maharajah de Esnapur es el corazón de este inimitable film que cuenta, como mínimo, con tres de los momentos más fascinantes e inspirados de su autor: la subida de los leprosos por la escalera de la cueva donde están reclusos, cercana en movimiento y atmósfera a las secuencias de las catacumbas de *Metropolis* y al intento de huida de Beckert del almacén donde le interrogan los mendigos en *M*; la arrebatadora imagen, utilizada después por más de un cineasta, de Berger disparando hacia el cielo en pleno desierto (el último acto de un hombre airado y traicionado por el destino) para dejarse caer después derrenegado y coger la mano de su amada mientras el viento les va cubriendo de arena; y el momento mágico en el que la araña teje su tela para preservar la angosta entrada de la cueva que sirve de refugio a la pareja, después de que Seeta haya hecho sus plegarias ante la estatua de la diosa Shiva (en contraste, Berger toma una de las frutas que la muchacha ha dejado como ofrenda a la diosa y en ese mismo momento es detenida por los soldados de Chandra: hay ecos lejanos de los jóvenes amantes del episodio chino de *Las tres luces*, convertidos en tigre mortalmente herido y en estatua triste a las puertas de su salvación).

Películas de impresionantes decorados que sirven de cobertura a los íntimos resortes emotivos de los personajes (el palacio acuático de Chandra), *El tigre de Esnapur*/La tumba in-

die tienen como protagonista, y no es casualidad, a un arquitecto, el único, junto al *retorcido* Lamphete de *Secreto tras la puerta*, en la filmografía de Lang. ¿Qué mejor oficio y arte, del que renegó el director, para una obra que resume en imágenes en movimiento la arquitectura imperecedera de los sueños?

1960. DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE
(LOS CRÍMENES DEL DOCTOR MABUSE)

Producción: C. C. C. Film-Critérion Films-Cei Incom-
Omnia Distribución. *Productor:* Fritz Lang. *Productor ejecutivo:*
Arthur Brauner. *Guión:* Fritz Lang y Heinz Oskar Wulting, de
una idea de Jan Fethke y del personaje de Norbert Jacques.
Fotografía: Karl Loeb. *Música:* Bert Grund. *Directores artísticos:*
Erich Kettelhut y Johannes Ott. *Vestuario:* Ina Stein. *Montaje:*
Walter y Waltraute Wischniewsky. *Ayudante de dirección:* Wal-
ter Wischniewsky. *Intérpretes:* Dawn Addams (Marion Me-
hil), Peter van Eyck (Henry B. Travers), Wolfgang Preiss
(profesor Jordan), Lupo Prezzo (Cornelius), Gert Fröbe (co-
misario Kras), Werner Peters (Hycronimous P. Mistelzweig),
Andrea Cecchi (inspector Berg), Howard Vernon (número
12), Reinhard Kolldehoff (el hombre del pie deforme). *Dura-
ción:* 103 minutos.

Argumento: El comisario Kras investiga, con varios miem-
bros de la Interpol, una serie de crímenes que se están come-
tiendo en la ciudad. Las pistas le conducen hasta el hotel Lu-
xor, donde será ayudado por Marion, una mujer que ha inten-
tado tirarse desde una de las ventanas del hotel, y el millona-
rio norteamericano Henry Travers, alojado en el Luxor tras
cerrar un importante contrato comercial. El hotel es la base
de operaciones de un genio del crimen digno heredero de
Mabuse, que ha colocado cámaras ocultas en todas las habita-
ciones controladas desde las entrañas mismas del edificio: un
sótano equipado con instrumentos de alta tecnología.

• El doctor Mabuse murió en 1932 dejando como testamen-
to un libro de enseñanzas para todo tipo de organizaciones



Los crímenes del Doctor Mabuse (1960)

criminales; mientras un grupo de delincuentes hablan, Lang efectúa un significativo travelling hasta la tumba de Mabuse, que refuerza su impronta después de la muerte. Mabuse sembraba el terror entre los ciudadanos para anular su voluntad. El profesor Jordan hará lo mismo asumiendo el diabólico legado: en mayo de 1944, los nazis ponen la primera piedra del lujoso hotel Luxor; casi dos décadas después, el supuesto hijo de Mabuse bajo los rasgos del profesor Jordan, a su vez desdoblado en el vidente Cornelius¹, hereda los métodos de trabajo y ambiciones de su antecesor y monta su cuartel general en el

¹ Ambos personajes, Jordan y Cornelius, fueron encarnados por Wolfgang Preiss convenientemente maquillado. Para reforzar la mascarada, Lang acreditó la interpretación de Cornelius a un inexistente actor llamado Lupo Prezzo, en realidad la italianización del nombre de Wolfgang Preiss.

Por otra parte, el productor Arthur Brauner quería que Cornelius fuese el hijo real de Mabuse, pero Lang se negó a ello y lo concibió como una especie de heredero espiritual. Con todo, Brauner imprimió su versión del argumento en el programa de mano del film y la copia que circuló por Francia mantuvo la idea de que Cornelius era el hijo del diabólico doctor.

sótano del Luxor, de la misma forma que el Haghi de *Spione* utilizó como fachada un importante banco.

Lang reinició las andanzas de Mabuse con el ánimo de seguir explorando lo que ya había perfilado en la primera etapa alemana y desarrollado con exactitud en los estudios americanos. Los tiempos han cambiado, todo se ha vuelto increíblemente sofisticado y la tecnología ha invadido el mundo de los criminales y de los policías. No hay radiografía de una sociedad en crisis económica y política; los hombres y mujeres, sin embargo, siguen siendo los mismos. El aroma impredecible y escurridizo de la guerra fría se apodera de la atmósfera moral del relato y, lo que es más importante porque entronca perfectamente con la obra languiana, la sensación constante de ser delatado y aniquilado flota en un ambiente más tecnocrático e igual de turbador: la ciencia mal empleada sigue estando en el punto de mira de Lang.

Los crímenes del doctor Mabuse es una película sobre la observación (no en vano su título original es *Los mil ojos del doctor Mabuse*), sobre el miedo a ser espiado, descubierto, aniquilado, perseguido, utilizado. El comisario Kras habla con el vidente Cornelius, cuya apariencia física es la de un perfecto Mabuse, comunicándole que alguien ha llamado anónimamente para ponerle sobre la pista del criminal; corte a dos esbirros de Cornelius, uno mata al otro porque ha llamado al inspector. Kras llega enseguida a su despacho, suena el teléfono, le advierte a su ayudante que no lo coja y el auricular explota. Un agente de seguros comenta que, debido al tiempo que hace, ni los perros andan por la calle; en el plano siguiente, encadenado con el final de la frase, vemos al perro de Cornelius escondido en un portal, mientras fuera la lluvia cae como una cortina de acero que deja oscura y solitaria la ciudad. Cada secuencia del film contiene esa sensación de acechante peligro. Nadie es quien parece, no existe la intimidad, todos pueden ser asesinados en plena calle, en un automóvil, en un hotel, hasta en las dependencias de la policía. Cornelius, hijo legítimo de Mabuse y posiblemente bastardo del espía Haghi, construyó el más espeso reino del terror bajo la supervisión matemática de Lang.

Los crímenes del doctor Mabuse es una obra de encuadres geo-

métricos que elogia sistemáticamente como armas expresivas la profundidad de campo y la desnudez del plano. De la misma forma que la historia nace de una situación estática y fulminante, el asesinato de Peter Barter en su coche, para extenderse poco a poco hasta posibilidades infinitas, la mayoría de escenas se abren con un primer plano de un personaje al que sigue un desplazamiento en travelling hasta mostrar en el encuadre a otros personajes en relación con él, o viceversa, con medanos planos generales que se van cerrando sobre las figuras humanas mediante idénticos movimientos de cámara en sentido inverso.

En su estudio sobre Lang, Luis Aller escribió que *«Los crímenes del doctor Mabuse es una revisión sobre toda la obra de Lang, lo que siendo su última película le confiere una importancia fundamental: dobles espejos que le permiten a un personaje ver la acción como el espectador le ve a él, circuitos cerrados de televisión (...), constantes referencias, algunas veces retomando secuencias, a sus anteriores films, de M a El tigre de Esnaper pasando por El testamento del doctor Mabuse y Ministry of Fear»*. Aller cerraba certeramente su reflexión refiriéndose al desprecio e incompreensión hacia el film suscitado en el momento de su estreno, a diferencia del primer Mabuse vanguardista y el segundo Mabuse más politizado. Sólo añadir que esos dobles espejos se constituyen en protagonistas de excepción de una de las secuencias más extrañas de la película (aquella en la que Travers, tras convertirse en inesperado voyeur contemplando a Marion en su habitación a través del falso espejo, se molesta por el truco, pero no duda en reservar el cuarto inmediatamente), que Lang consigue estupendos efectos fuera y dentro del encuadre de ficción fusionando su propia escenificación, sus movimientos de cámara, con los de los receptores de televisión manipulados por Cornelius (muy similar a lo que ya hizo en la escena del juicio de *Más allá de la duda*), y que las autorreferencias se convierten en reflexión sobre el cambio de los tiempos y cómo éstos pueden afectar a la obra propia. En *El testamento del doctor Mabuse*, el doctor

² Luis Aller, «La sombra de los gigantes», en *Dirigido por...* núm. 103, abril 1983.

Kramm detenía su coche en un semáforo rojo, era acorillado desde otro vehículo, los coches arrancaban al encenderse la luz verde y el de Kramm no se movía de su sitio. En *Los crímenes del doctor Mabuse*, la escena de apertura es prácticamente idéntica, sólo varían algunos detalles significativos: el asesino, interpretado por Howard Vernon, lleva su arma en un estuche de violín; cuando los coches arrancan y el del periodista Peter Barter permanece inmóvil, no hemos escuchado detonación alguna: Barter tiene clavada en el cuello una fina aguja de acero. Kras la identifica como una puesta al día del procedimiento Mabuse. Y Lang se sirvió de unos recortes que guardaba sobre esta mortífera arma real, y de la noticia del descubrimiento de cuatro hoteles construidos por los nazis y bien pertrechados de micrófonos en todas sus habitaciones, para hilvanar las líneas maestras del argumento del film.

La película concluye con un plano muy cerrado de la malherida Marion y Travers, personajes demasiado livianos en una intriga rocambolesca, besándose. Un travelling se desliza hasta las manos unidas de los dos; ambiguo fundido en negro. Así cerró Fritz Lang su obra. La muerte seguía sin ser una solución y la imagen del genio del crimen, Mabuse, continuaría vagando en el recuerdo colectivo.



Anexo filmográfico

1. Como guionista o argumentista

1916. PEITSCHÉ

Director: Adolf Gärtner. *Guión:* Fritz Lang.

Según Pommer, *Peitsche* fue el primer guión escrito por Lang. Existe una película con el mismo título, perteneciente a la serie «Stuart Web», pero no se sabe a ciencia cierta si es ese guión.

1917. DIE HOCHZEIT IM EXZENTRIK CLUB

Producción: May-Film. *Director:* Joe May. *Guión:* Fritz Lang.

Fotografía: Carl Hoffman. *Interpretes:* Harry Liedtke, Magda Magdeleine, Bruno Kastner, Paul Westermeier.

Una intriga detectivesca localizada en una sala de fiestas.

1917. JOE DEBBS (serial)

Producción: Decla. *Director:* Joe May. *Guión:* Fritz Lang. *Interpretes:* Max Landa, Harry Liedtke.

Un serial de melodramas policiales.

1917. HILDE WARREN UND DER TOD

Producción: May-Film. *Director:* Joe May. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Curt Courant. *Interpretes:* Mia May, Hans Mierendorff, Bruno Kastner, Georg John, Fritz Lang.

Un melodrama romántico del que se conservaba una copia incompleta en el Staatliches Filmarchiv de la RDA. Lang interpretó además cuatro personajes: la Muerte, un viejo sacerdote, un joven mensajero y un cuarto papel del que no se acordaba.

1918. DIE RACHE IST MEIN

Producción: Decla. *Director:* Alwin Neuss. *Guión:* Fritz Lang. *Interpretes:* Otto Paul, Alwin Neuss, Arnold Czempin, Helga Molander, Lil Dagover, Hanni Rheinwald.

No se conserva ningún dato de este film ni de los dos siguientes.

1919. BETTLER GMBH

Producción: Decla. *Guión:* Fritz Lang. *Interpretes:* Alwin Neuss, Fred Selwa-Goebel, Fritz Achterberg, Otto Paul, Lil Dagover.

1919. WOLKENBAU UND FLIMMERSTERN

Producción: Decla. *Guión:* Wolfgang Geiger y Fritz Lang. *Interpretes:* Margarethe Frey, Karl-Gerhard Schröder, Albert Paul, Ressel Orla.

1919. TOTENIANZ

Producción: Helios-Film. *Director:* Otto Rippert. *Guión:* Fritz

Lang. *Fotografía:* Willy Hammeister. *Decorados:* Hermann Warm. *Interpretes:* Sascha Gura, Werner Krauss, Joseph Roemer.

Primero de los tres guiones de Lang que dirigió Otto Rippert, el realizador de *Humunculus* (1916). Lang lo tituló «un nocturno en cinco actos» y, por lo que se desprende de su sinopsis, resulta una historia típicamente languiana: el doctor Sephar intenta instaurar su reinado de temor, y se sirve de una bella bailarina que fascina y seduce a los hombres y les conduce hasta la muerte.

1919. LILITH UND IY

Producción: Fiat-Film. *Director:* Erich Kober. *Guión:* Fritz Lang, de un manuscrito sánscrito. *Interpretes:* Helga Beck, Hans Marschall.

Un investigador viaja a la India y encuentra un pergamino con el secreto de la vida. De regreso a Viena, otorga alma a una bella escultura de uno de sus amigos y se enamora de ella. Es la única producción vienesa en toda la carrera de Lang.

1919. DIE PEST IN FLORENZ

Producción: Decla. *Director:* Otto Rippert. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Willy Hammeister. *Decorados:* Franz Jaffé, Walter Reimann y Walter Röhlig. *Interpretes:* Otto Mannstaedt (Cesare), Anders Wikman (Lorenzo), Karl Bernhard (su confidente), Marga Kierska (Julia), Franz Knaak (el cardenal), Theodor Becker (Franziskus).

Una bella cortesana veneciana llega a Florencia y seduce al maduro Cesare y a su hijo Lorenzo. Tras una serie de incidencias, decide quedarse con el joven y Cesare la condena a la hoguera. Lorenzo mata a su padre y la violencia y la locura se apoderan de la ciudad. En el acto final hace su aparición la Muerte, rasgo en el que se ha querido ver una influencia de *La máscara de la Muerte Roja*, de Poe. Se conserva una maltrecha copia en el Staatliches Filmarchiv.

1919. DIE FRAU MIT DEN ORCHIDEEEN

Producción: Decla. *Director:* Otto Rippert. *Guión:* Fritz Lang. *Fotografía:* Carl Hoffman. *Interpretes:* Werner Krauss, Carl de Vogt, Gilda Langer.

Lang volvió a servirle a Rippert un denso melodrama con mujer fatal. En esta ocasión, una bella dama que siempre lleva una orquídea destroza la vida de todos los hombres que se cruzan en su camino.

1919. DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI (EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI)

Producción: Decla. *Productor:* Erich Pommer. *Director:* Robert Wiene. *Guión:* Carl Mayer y Hans Janowitz. *Decorados:* Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig. *Fotografía:* Willy Hameister. *Vestuario:* Walter Reimann. *Interpretes:* Werner Krauss (doctor Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Lil Dagover (Johanna), Friedrich Feher, H. H. von Twardowski.

Cuando Pommer le ofreció a Lang la dirección del film, éste sugirió la estructura con un prólogo y un epílogo realistas que convirtieran la historia en su sueño. Lang tuvo que dejar el proyecto cuando se le pidió que rodase de inmediato la segunda parte de *Die Spinnen*, y Wiene y Pommer respetaron su idea pese a la oposición de Carl Mayer.

1921. DAS INDISCHE GRABMAL (LA TUMBA INDIA)

1.ª parte: *Die Sendung des Yoghi*.

2.ª parte: *Das Indische Grabmal*.

Producción: Joe May Co. *Productor y Director:* Joe May. *Guión:* Thea von Harbou y Fritz Lang, de la novela de Von Harbou. *Fotografía:* Werner Brandes. *Decorados:* Martin Jacoby-Boy, Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht. *Interpretes:* Mia May (Irene), Conrad Veidt (el Maharajah de Esnapur), Lia de Putti (Mirra), Olaf Fönss (Herbert Rowland), Erna Morena (Savitri), Bernhard Goetzke (Yoghi Ramigani), Paul Richter (MacAllan).

Primera versión del guión de Lang y su esposa sobre las aventuras de varios europeos en la región india de Esnapur. Lang quería dirigirla, pero Joe May se impuso. Resultado: rompieron relaciones para siempre. Existe un remontaje realizado en la época para su estreno norteamericano, con los títulos de *Mysteries of India* o *Above all Law*.

1951. M

Producción: Superior Pictures para Columbia. *Productor:* Seymour Nebenzal. *Director:* Joseph Losey. *Guión:* Norman Reilly Raine, Leo Katcher y Waldo Salt, según el argumento de Thea von Harbou y Fritz Lang (no acreditados). *Fotografía:* Ernest Laszlo. *Música:* Michel Michelet. *Montaje:* Edward Mann. *Directores artísticos:* Martin Obzina y John Hubbley. *Ayudante de dirección:* Robert Aldrich. *Interpretes:* David Wayne (Martin Harrow), Howard da Silva (Carney), Luther Adler (Langley), Martin Gabel (Marshall), Steve Brodie (teniente Brodie), Raymond Burr (Portsy). *Duración:* 88 minutos.

Seymour Nebenzal, productor del *M* languiano, fue el instigador de este *remake* situado en Estados Unidos y que no acredita los nombres de Lang y Von Harbou. Fue el penúltimo film americano de Losey antes de su exilio inglés.

2. Como ayudante de dirección

1918. DIE HERRIN DER WEIT (LA DUEÑA DEL MUNDO; serial)

Producción: May-Film. *Director:* Joe May. *Ayudante de dirección:* Fritz Lang. *Interpretes:* Mia May, Henry Sze, Holgar Maddson.

Un serial de ocho episodios de ambiente chino y africano. Una muchacha danesa encuentra, entre los papeles de su fallecido padre, el paradero del tesoro de la reina de Saba. Fue adquirido por la Famous Players-Lasky y estrenado, con un remontaje de cuatro episodios, como *The Mistress of the World*. Es probable, pero no confirmada, la participación de Lang.

3. Como director parcial no acreditado

1941. CONFIRM OR DENY

Producción: 20th Century Fox. *Productor:* Len Hammond. *Director:* Archie L. Mayo. *Guión:* Jo Swerling, de un argumento de Sam Fuller y Henry Wales. *Fotografía:* Leon Shamroy. *In-*

Intérpretes: Don Ameche, Joan Bennett, Roddy McDowall, John Lodge. *Duración:* 73 minutos.

La Fox pagó 20.000 dólares por un argumento, original de Fuller y Wales, sobre un bombardeo nazi a la ciudad de Londres. Los protagonistas son un grupo de periodistas que deben refugiarse en el sótano de un hotel para seguir trabajando. Rouben Mamoulian era el director previsto, pero fue sustituido a última hora por Lang que, a su vez, abandonó el rodaje a los pocos días, siendo reemplazado por Mayo. Lang le comentó a Bogdanovich que «nunca me gustó la película, pero no pude hacer nada, porque estaba bajo contrato. Luego tuve un ataque de vesícula biliar (...) y vi una escapatoria, así que... Mi médico dijo: "Llevará por lo menos ocho días". En aquellos días no había película en la que un director pudiese tomarse ocho días de vacaciones, así que Archie Mayo me relevó¹. Fuller comentó sobre el tema: «Lang me dijo que la historia original le había apasionado. Encontraba mi final brillante, honesto, poderoso, pero el otro final, el que habían impuesto, contrariaba sus sentimientos»².

1942. MOONTIDE

Producción: 20th Century Fox. *Productor:* Mark Hellinger. *Director:* Archie L. Mayo. *Guión:* John O'Hara, según la novela de Willard Robertson. *Fotografía:* Charles G. Clarke. *Intérpretes:* Jean Gabin, Ida Lupino, Claude Rains, Jerome Cowan, Thomas Mitchell. *Duración:* 94 minutos.

Lo mismo que en el anterior film. Lang trabajó tan sólo cuatro días y fue reemplazado, una vez más, por Mayo. Después rescindió su contrato con la Fox.

4. Como actor

1917. HILDE WARREN UND DER TOD (Ver como guionista)

¹ Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, 1972.

² Jean Barbouj y Noël Simsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller*, Cahiers du Cinéma, 1986.

1963. LE MÉPRIS (EL DESPRECIO)

Producción: Rome-Paris Films, Films Concordia, C. C. Champion. *Productores:* Georges de Beauregard y Carlo Ponti. *Director:* Jean-Luc Godard. *Guión:* Jean-Luc Godard, según la novela de Alberto Moravia. *Fotografía:* Raoul Coutard (color, Franscope). *Música:* Georges Delerue. *Vestuario:* Janine Autre. *Montaje:* Agnès Guillemot y Lila Lakshmanan. *Ayudante de dirección:* Charles Bitsch. *Intérpretes:* Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack Palance (Jeremy Prokosch), Michel Piccoli (Paul Javal), Giorgia Moll (Francesca Vanini), Fritz Lang (el director), Jean-Luc Godard (el ayudante del director), Linda Vénas (sirena). *Duración:* 100 minutos.

El interés de Lang por la *nouvelle vague*, suscitado por *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut y, en concreto, por la obra de Godard, le lleva a aceptar el papel de un viejo director de cine, él mismo, en la peculiar adaptación de la novela de Moravia rodada por Godard en Capri y Roma con un reparto heterodoxo: Michel Piccoli, Jack Palance, Brigitte Bardot, Lang y el propio Godard. El personaje incorporado por Lang tiene poco que ver con el de la novela: en el papel impreso era un fascista, en celuloide es un cineasta cansado pero no acabado que recita a Dante, Brecht y Corneille. Una experiencia poco común y muy provechosa para ambas partes, el dinosaurio, Lang, y el bebé, Godard.

5. Documentales sobre Lang

1959. KÜNSTLERPORTRÄT

Producción: NWRV, Hamburgo. *Directores:* Friedrich Luft y Guido Schütte. *Duración:* 30 minutos.

1963. BEGEGNUNG MIT FRITZ LANG

Producción: Jacques Rozier y Klaus Borkman. *Director:* Peter Fleischman. *Duración:* 14 minutos.

1964. DAS WAR DIE UFA

Director: Erwin Leiser (Documental sobre la productora UFA).

1968. ZUM BEISPIEL FRITZ LANG

Producción: ZDF. *Director:* Erwin Leiser. *Duración:* 49 minutos.

1967. LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ

Producción: Janine Bazin y André S. Labarthe, para la serie «Cinéastes de notre temps». *Director:* André S. Labarthe. *Interpretes:* Fritz Lang y Jean-Luc Godard. *Duración:* 30 minutos.

1971. DREI SENDUNGEN ÜBER FRITZ LANG

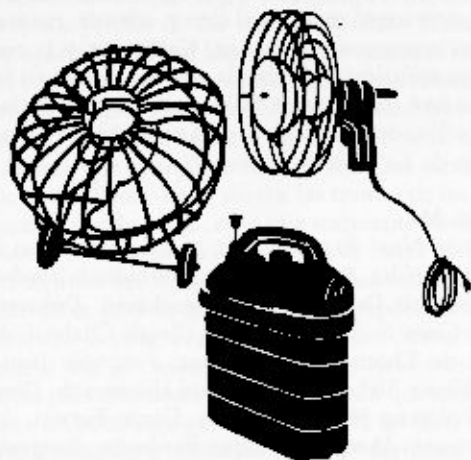
Producción: WDR. *Director:* Klaus Kreimeier. *Duración:* 3 episodios de 45 minutos cada uno.

1974. DIE SCHWEREN TRAUME DES FRITZ LANG

Producción: WDR. *Director:* Werner Dütsch. *Duración:* 45 minutos.

1974. FRITZ LANG

Director: Armand Panigel.



7

Dos películas a la sombra de Lang

1990. ARTIFICIAL PARADISE

Productor: Josip Kasuta. *Director:* Karpo Godina. *Guión:* Branko Vucićević. *Fotografía:* Tomislav Pinter. *Música:* Predrag y Mladen Vranesević. *Montaje:* Karpo Godina. *Interpretes:* Jürgen Marche (Fritz Lang), Vlado Novak (Karold Gatnik), Dragana Mrkić (Katherine), Zeljko Ivanek (Willy), Marusa Oblak (Elsa), Gudrum Gabriel (condesa Gatnik). *Duración:* 103 minutos.

La tercera película del realizador yugoslavo Karpo Godina, presentada en sesión especial en el festival de Cannes de 1990 con fría acogida, hace ficción de un episodio real ocu-

rrido en 1915. Lang huye de un campo de prisioneros francés y pasa una temporada en la Eslovenia austrohúngara, en casa de Karold Gattik, abogado, especialista en arte y cineasta amateur. La relación con este personaje fue, al parecer, fundamental. Muy influido por él, Lang hizo sus dos únicas esculturas, se interesó más por el cine y, además, mantuvo sendos lances amorosos con la hija, Katherine, y la secretaria, Elsa, de su anfitrión. La película está construida en forma de largo *flash back* (se inicia en 1935, poco después de la llegada de Lang a Estados Unidos) y narra también los preparativos del rodaje de *La mujer en la luna*.

1990. Dr. M

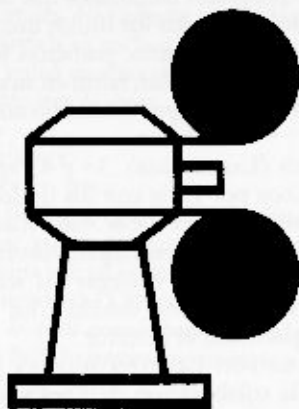
Producción: NEF-ELLEPI-CLEA, en asociación con la ZDF, La Sept y Telefilm. *Productora:* Ingrid Windisch. *Productores ejecutivos:* François Duplat y Hans Brockman. *Director:* Claude Chabrol. *Guión:* Sollace Mitchell y Claude Chabrol, de un argumento de Thomas Baumeister. *Fotografía:* Jean Rabier (color). *Música:* Mekong Delta y Paul Hindemith. *Directores artísticos:* Wolfgang Hundhammer y Dante Ferretti. *Vestuario:* Egon Strasser. *Montaje:* Monique Fardoulis. *Interpretes:* Alan Bates (Marsfeldt), Jennifer Beals (Sonja Volger), Jan Niklas (Hartman), Andrew McCarthy (el asesino), Hanns Zischler (Moser-Lang), William Berger (Penk), Wolfgang Preiss (Kessler). *Duración:* 112 minutos.

Realizada por Chabrol entre la película posiblemente más denigrada de su carrera, *four tranquilles à Clichy*, y su presumiblemente ortodoxa adaptación de *Madame Bovary*, rodada en Berlín con reparto cosmopolita y hablada en inglés, *Dr. M* es una peculiar revisitación de los temas y el estilo de Lang, simpático pero insuficiente, bien intencionado pero inconsistente. El título no evoca sólo al Mabuse languiano, sino que hace referencia a *Métropolis*, *M*, *Moonfleet*, *Man Hunt* o *Ministry of Fear*, piezas definitorias de su autor, y, también, a *La marca amarilla* de Edgar P. Jacobs, maestro de cómic folletinesco-aventurero. Asume las nociones del serial (aunque demasiado frío, demasiado distante, demasiado calculado), aprovecha bien la escenografía de un Berlín cambiante que habría suscitado el propio Lang, y se apunta, con sinceridad, al centena-

rio del nacimiento del director. Alan Bates encarna a una suerte de Mabuse más histérico que demente (Chabrol pensó primero en Richard Attenborough y David Lynch para interpretarlo). Hans Zischler incorpora a un personaje significativamente apodado Moser-Lang y Wolfgang Preiss, el maquiavélico profesor Jordan de *Los crímenes del doctor Mabuse*, hace una breve aparición. Hasta hay un casino donde el *croupier* se sitúa en el centro de la ruleta, como en *El doctor Mabuse*. Claude Chabrol durante el rodaje del film: «La atmósfera está entre el primer y el último Mabuse, no se parece a *El testamento del doctor Mabuse*, que es un film más mental. Está cercana a los folletines, como *Spione*. Lang amaba las tramas de las intrigas folletinescas. Cuando podía, es lo que realmente hacía»¹. Una vez finalizada la filmación: «Tenía ganas de hacer un film que evocase el espíritu del serial, más aún, de los folletines que se leían antes de la guerra, que hoy se corresponden un poco con los cómics. Un día, François Duplat me vino a ver y me dijo: "Pronto será el centenario de Lang, ¿podríamos hacer una película para esta ocasión?" Le respondí que sería formidable hacer un homenaje a Lang a través de un falso Mabuse. Después nos pusimos a hablar de Blake y Mortimer. Muchas cosas nuevas entraron en juego: el homenaje a Lang y Jacobs, muertos ambos más o menos en la misma época. Yo no quería hacer un pastiche de Lang, quería sentirme libre»².

¹ Entrevista a Chabrol realizada por Nicolas Saada, *Cahiers du Cinéma*, núm. 426, diciembre 1989.

² Entrevista a Chabrol realizada por Thierry Jousse, Nicolas Saada y Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, núm. 437, noviembre 1990.



8

Proyectos en el cajón

Nota previa: Casi todas las filmografías fiables consultadas coinciden en enumerar, con ligeras y no importantes variaciones, el mismo número de proyectos que Lang no pudo llevar a buen puerto por muy variadas razones. Sólo en el caso de la reseña filmográfica efectuada por Lotte H. Eisner en su libro sobre Lang, se especifica, y sin duda de buena tinta, ya que la autora entrevistó y trató al cineasta en repetidas ocasiones antes de la confección de su estudio, que algunos de los proyectos que han ido desfilando de filmografía en filmografía nunca tuvieron a Lang como artifice. Teniendo en cuenta que a los *clásicos*, entrevistados exhaustivamente al final de su

carrera, la memoria les acostumbraba a jugar malas pasadas (o ellos mismos seleccionaban sin ningún tipo de complejos lo que debía contarse, lo que iba a pasar a la posteridad), tan creíble y fiable me parecen las filmografías sin confirmar por Lang como las que ostentan, aparentemente, su visto bueno (caso de la de Eisner). Es por esto por lo que en este breve apéndice sobre los proyectos languianos que se quedaron en el cajón he decidido citar todos los títulos que, sumando variadas y complementarias fuentes, pudieron ser acariciados por Lang como posibles películas, tanto en su primera y última etapa alemana como en el *gran* interludio norteamericano.

1919. DIE SPINNEN (LAS ARAÑAS). 3.º y 4.º episodios
Escritos ambos por Lang con los títulos previstos de *Das Geheimnis der Sphinx* y *Um Asiens Kaiserkrone* (*El secreto de la esfinge* y *Por la corona imperial de Asia*, respectivamente), las dos nuevas entregas del serial *Las arañas* nunca llegaron a rodarse debido a los compromisos que fue adquiriendo el director.
1933. DIE LEGENDE VON LETZTEN WIENER FIAKER
Escrito sin la colaboración de Thea von Harbou, inmediatamente después de *El testamento del doctor Mabuse*, se trata de un proyecto muy estimado por Lang de comedia fantástica —que entroncaría con la posterior *Liliom* en cierta forma— a rodar en Viena. Su argumento: un viejo cochero muere cuando el gobierno autoriza la circulación de vehículos con motor. Ante las puertas del cielo, San Pedro le detiene y prohíbe la entrada si no deja a su caballo. Dios mismo acude a zanjear la situación y ante la insistencia del cochero, termina por dejarle entrar en el paraíso y lo convierte en su propio servidor. El régimen hitleriano y la rápida huida de Lang hacia tierras más tranquilas abortaron su realización.
1933. HIMMEL ÜBER DEUTSCHLAND
Otro proyecto que sufrió las iras del régimen nacionalsocialista. Lang lo tenía en mente desde hacía años, y su título puede que inspirara al Wenders de *Himmel über Berlin* (*Cielo sobre Berlín*).

1934. HIMMEL ÜBER DEUTSCHLAND

El primer guión que Lang, en colaboración con Oliver H. P. Garrett, escribió para David O. Selznick en los estudios de la Metro, narraba el desastre del navío *S. S. Morro Castle*: el buque se incendió y naufragó en septiembre de 1934, con más de un centenar de víctimas mortales. El cineasta vienés le contaba así a Peter Bogdanovich el rechazo final del proyecto: «A Selznick le gustó mucho el día de Nochebuena; tres días más tarde era la cosa más horrible que había leído nunca.»

THE JOURNEY

PASSPORT TO HELL

Ambos títulos se citan en varias filmografías, no en la de Eisner, como proyectos que Lang barajó en esta incierta etapa inicial en la M. G. M. *The Journey* fue escrito de nuevo con Oliver H. P. Garrett, mientras que *Passport to Hell* contó con la colaboración de James Warner Bellah, futuro argumentista de la trilogía de la caballería de Ford.

1935. THE MAN BEHIND YOU

Transcripción libre y modernizada de la novela de Stevenson *El doctor Jekyll y Mister Hyde*. Lang varió levemente el nombre del personaje —Jyde en vez de Hyde— y aportó resoluciones inspiradas en su trabajo estructural para el guión de *El gabinete del Dr. Caligari*.

De esta época es también el proyecto titulado *Tell no tales*.

1939. MEN WITHOUT A COUNTRY

Guión de Lang y Jonathan Latimer, a producir por la Paramount, de itinerario languiano y ubicación antinazi: una red de espías busca a un científico que ha inventado un rayo destructor de la vista. El final enfrentaba al inventor, ciego de nacimiento, con el jefe de los espías, ciego a causa del rayo.

SUPERSTITION MOUNTAIN

Inspirada en la leyenda de *La mina perdida del Holandés*. Lang registró un preguión de más de 100 páginas en la

Screen Writer's Guild. En 1948 aún seguía interesado en el proyecto y le encargó a Silvia Richards un guión definitivo para presentar a la RKO.

1940. AMERICANA

Proyectos de *western* que abarcaría cien años en la historia de Estados Unidos.

1942. BILLY THE KID

Sólo Peter Bogdanovich se hace eco de este atractivo proyecto, en el que Lang quería retratar a Billy el niño tal como había sido: un retrasado mental.

1943. THE GOLEM

Trasposición del tema urdido por Henrik Galeen en Alemania (en sendos films de 1914 y 1920) a la causa antinazi: ahora, la historia se desarrollaría en la Praga ocupada por las fuerzas del Tercer Reich.

1945. DYNASTY OF DEATH

A través de su productora, Diana Production, Lang optó por los derechos de esta novela de Taylor Caldwell sobre un imperio armamentístico. Otro proyecto de raigambre antinazi que se quedaba aparcado en la cuneta.

THE BODY SNATCHERS

Lang quería llevar a la pantalla la novela de Robert Louis Stevenson sobre los ladrones de cadáveres, pero la RKO había comprado antes los derechos; sería producida por Val Lewton, dirigida por Robert Wise e interpretada por Boris Karloff, Henry Daniell y Bela Lugosi.

1948. WINCHESTER 73

El cordial entente con la Universal, Diana Productions activó un proyecto sobre la novela de Stuart N. Lake. Lang y Silvia Richards se encargaron de la adaptación. Según Lotte Eisner, la empresa no pasó de la primera página de la sinopsis argumental. Según Bogdanovich, Lang abandonó insatisfecho una vez finalizado el guión. El proyecto, sin embargo, no quedó archivado: la Universal lo recuperó dos años después con dirección de Anthony Mann, guión de Borden Chase y Robert L. Richards e interpretación de James

Stewart, Dan Duryea —actor cien por cien languiano—, Shelley Winters y Stephen McNally.

ALL THE KING'S MEN

Lang invirtió algunos días en un esbozo de adaptación de la novela de Robert Penn Warren. La idea no cuajó y, un año después, Robert Rossen haría el film sin utilizar nada del trabajo de Lang (*El político*, con Broderick Crawford, John Derek y Joanne Dru).

CORRUPTION

Una leve idea argumental de Lang que no pasó de las primeras conversaciones con el estudio.

1949. ROCKET STORY

Reciclando su interés por los viajes lunares, Lang planeó esta película que no interesó a ninguna compañía.

THE STORY OF LB 2

Una trama de espionaje con el nazismo de fondo, muy del gusto del director.

1950. THE DEVIL'S GENERAL

Remake de un film alemán de Carl Zuckmayer, *Der Teufels General* (1945), sobre Ernest Udet, un aviador alemán que se rebeló contra las directrices hitlerianas y estrelló su aparato en pleno vuelo. Lo quería producir Selznick, pero Lang había firmado contrato con la Fox para *Guerrilleros en Filipinas*. Cuando intentó recuperar el proyecto, a Selznick ya no le interesaba.

1951. SCANDAL IN VIENNA

Una comedia musical, que pudo haber sido interpretada por Rita Hayworth.

1953. THE RUNNING MAN

Inspirándose en un artículo publicado en el *New Yorker*, de título *Last*, Lang elaboró el guión sobre un hombre que utiliza la amnesia para evadirse de la realidad.

1954. DARK SPRING

Guión de Lang y Michael Latté: un individuo presionado por un gánster intenta asesinar a su hijastra, de doce años de edad, para cobrar una herencia. La niña, ayudada por un amigo, consigue derrotarlo. Lang tuvo que abandonar el proyecto por razones de fuerza ma-

yor: no encontró a los dos niños adecuados para encarnar a la infantil pareja protagonista.

JOURNEY TO NOWHERE

Un estudio acerca de las condiciones que llevan a un hombre a convertirse en traidor.

En esta época, el productor I. G. Goldsmith contactó con Lang para un film sobre los problemas de irrigación entre California y Arizona. El proyecto quedó paralizado a causa de la perpetua enemistad entre los representantes de ambos estados.

1955. La productora alemana C. C. C. Film le propuso dirigir una película sobre la revuelta del general alemán Canaris contra Hitler, el 20 de julio de 1944. Lang no pudo aceptar, ya que se encontraba preparando *Mientras Nueva York duerme*.

1956. THE DIARY OF ANNA FRANK

Nuevo acercamiento frustrado a otro episodio de la segunda guerra mundial. El film sería realizado por George Stevens dos años después.

BEHIND CLOSED DOORS

Uno de sus proyectos más queridos, sobre un hombre que sólo quiere enriquecerse materialmente: «el hombre que pierde su alma», tal como lo definió en «La nuit viennoise» (*Cahiers du Cinéma*, 169).

TAJ-MAHAL

Otro film abortado por problemas de reparto, ya que la producción dominante procedía de varias compañías indias, deseosas de un reparto formado íntegramente por actores patrios. Lang tuvo que desentenderse, argumentando que el ideal de belleza en Oriente y Occidente es completamente distinto. El argumento se centraba en el maharajah que construye un edificio fabuloso, el Taj-Mahal, en honor a su amada Nu-Mahal.

1958. STORTEBECKER

Proyecto de *biopic* sobre un famoso pirata, a rodar ya en Alemania tras la marcha definitiva de Lang de Hollywood.

1959. FAUST

Tras el rodaje de *El tigre de Esnapur/La tumba india*, su productor, Arthur Brauner, se enzarzó en una prolongada dialéctica con Lang para convencerle de que realizara algún *remake* de significativos films alemanes del período mudo. Lang rechazó rehacer películas propias —*Las tres luces*, *Las Nibelungas*, *Metrópolis*— y ajenas —*Nosferatu*, *Caligari*— y propuso una reactualización de *Fausto* que no llegó a buen puerto. Habría sido interesante comparar los acercamientos de Murnau y Lang a la obra de Goethe.

1960. UNTER AUSSCHLUSS DER OFFENTLICHKEIT

Argumento de Lang, Heinz Oskar Wutting (guionista de *Los crímenes del doctor Mabuse*) y Werner Jörg Lüddecke (guionista del diptico indio) que llegó a tener reparto previsto: Peter van Eyck, Barbara Rütting y Robert Graf. Centrado en la conducta dual de un ambicioso fiscal que rememora su pasado al reencontrar a una antigua amiga.

KALI YUG/MOON OF DASSEMRA

Otro ambicioso proyecto en tierras indias, inspirado en la historia de los estranguladores Thugs, adoradores ciegos de la diosa Kali. Un productor italiano eligió a Lang, el mismo productor le despachó cuando el director quiso tener un mínimo de control sobre el guión definitivo.

1961. NEXT WEEK'S MURDERER (O LAST LOGIC: MURDER)

Un participante en un congreso cultural, de talante en exceso moralista, es al mismo tiempo el autor de una serie de agresiones sexuales que desconciertan al cuerpo de policía. Reminiscencias de *M* y *Mientras Nueva York duerme* en este argumento que Lang registró el 27 de diciembre de 1961. Retomaba, en cierta forma, el tema del citado *Unter Ausschluss...*

1962. ... UND MORGEN: MORD!

Una sinopsis más trabajada del anterior proyecto, escrita con la colaboración de Wutting y fechada el 24 de agosto de 1962. El protagonista es ahora un administrador de diversas y poderosas sociedades que, a causa de un incidente de juventud, se ve obligado a co-

meter crímenes sexuales. Al parecer, el proyecto quedó detenido por culpa de los desacuerdos entre productores y distribuidores.

1963. THE DEPUTY

Una pieza teatral de Rolf Hochhuth que Lang quería adaptar, pero terminó desestimándola debido a su larga duración y el exceso de diálogo.

1964. DEATH OF A CAREER GIRL

Lang conoció a Jeanne Moreau cuando estuvo en Cannes en calidad de presidente del jurado del festival, y escribió para ella la historia de una mujer que recuerda toda su vida antes de intentar suicidarse. Los representantes de la actriz no se pusieron de acuerdo con Lang. La película debía ser producida por André Génovès a instancias de su amigo y colaborador Claude Chabrol.

1969. El mismo Génovès tuvo en cartera otro proyecto con Lang: una historia sobre varios jóvenes que buscan en las drogas una salida a la sociedad establecida. Lotte Eisner cita en su libro una secuencia prevista que le contó Lang: «En una terraza, varios globos multicolores se mueven ligeramente y rebotan debajo del balcón. Una muchacha, en pleno viaje de LSD, se desliza con ellos en el vacío.» Lang quería a Michel Piccoli como protagonista.

ENCOUNTER

Relato que nunca salió del despacho de Lang y fue hallado después de su muerte: el encuentro simbólico entre Dios y Jesucristo, inspirado en la leyenda del judío errante.

Bibliografía seleccionada y comentada

1. Libros sobre Lang

BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang in America*, Movie Magazine Limited, Londres, 1968. Edición en español: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972; reedición, 1984.

Notable esbozo crítico de reivindicación del Lang americano, y extensa y estimulante entrevista al director realizada por el futuro autor de *Targets* durante el verano de 1966. Título básico en la bibliografía languiana.

COURTAUD, Francis, *Fritz Lang*, Paris, Le Terrain vague, 1963.

Acercamiento escasamente riguroso a Lang y el primero que se escribió sobre él en forma de libro. Las huestes de «Cahiers» arremetieron contra su autor.

EIBEL, Alfred, *Fritz Lang, choix de textes*, Présence du Cinéma, Paris, 1964. Edición en español: *El cine de Fritz Lang*, México, Ed. Lira, 1968.

Recopilación de textos de Lang, comentarios críticos de la época, declaraciones de sus colaboradores alemanes y americanos, y recorrido biográfico redactado por el propio cineasta.

EIBEL, Alfred, *Trois lumières*, Paris, Flammarion, 1988.

Nueva edición revisada, corregida y aumentada del anterior.

EISNER, Lotte H., *Fritz Lang*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1976. Edición francesa revisada: Paris, Éditions de l'Étoile-La Cinémathèque Française, 1984.

Libro biográfico que traspira en cada página todo el sentimiento de amistad que unió a Lang con la autora durante casi cincuenta años.

GRAFE, Fiedra; PATALAS, Enno; PRINZLER, Hans Helmut; SYR, Peter, *Fritz Lang*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1976. Edición francesa: Paris, Rivages/Cinéma, 1985.

- Primer libro sobre Lang escrito en Alemania; paradójico que no se hiciera hasta el mismo año de su muerte. La versión francesa omite incomprensiblemente el nombre de los autores de cada bloque en que se constituye el libro, entre ellos Enno Patalas, responsable de las meticulosas reconstrucciones de *Las Nibelungas*, *Nosferatu* y otros títulos básicos del cine mudo alemán.
- HUMPHRIES, Reynold, *Fritz Lang, cineasta americano*, Albatros, París, 1982.
- Un tratado más psicoanalítico que cinematográfico, centrado en 18 películas de la etapa norteamericana de Lang.
- JENSEN, Paul M., *The Cinema of Fritz Lang*, Nueva York, A. S. Barnes and Co., 1969. Edición en español: *Fritz Lang*, Madrid, JC, 1990.
- Repaso a la obra languiana hecho con acumulación de datos y notable ligereza crítica: considerar el argumento de *Moonfleet* como una «simple historia de aventuras», *Hangmen also Die* tan sólo «una película de propaganda», o *Mientras Nueva York duerme* un «film profundamente ordinario».
- KAPLAN, E. Ann, *Fritz Lang, A Guide To References and Resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1981.
- Una de las últimas aportaciones bibliográficas sobre la obra de Lang hecha desde Estados Unidos; más meticulosa y detallista que valorativa.
- MARIE, Michel, *M le Mandat*, París, Nathan, 1989.
- Estudio pormenorizado del film preferido de Lang, con una introducción sobre el director y el contexto en que se produce su película, una breve semblanza de Peter Lorre, el *déroupage*, estudio de todos los elementos del film, y un análisis de su primera secuencia.
- MÉNDEZ LEITE-VON HAUL, Fernando, *Fritz Lang. Su vida y su cine*, Barcelona, Daimon, 1980.
- Volumen extenso aunque ligero, documentado pero superficial, en el que prevalece la anécdota fácil. Pese a que su autor conoció a Lang en Berlín, a finales de los veinte, no duda en reproducir literalmente sus declaraciones (y la de varios de sus colaboradores) de los libros de Bogdanovich y Eibel, sin citar para nada la fuente de origen.
- MOULLET, Luc, *Fritz Lang*, París, Seghers, 1963.
- El primer libro objetivo, y reivindicativo, sobre Lang. Moullet aporta, además, numerosos comentarios del propio cineasta y

- textos sobre él (de Fuller, Godard, Franju, Sadoul, Schlöndorff). Es el libro que está leyendo Brigitte Bardot mientras se baña en una escena de *El desprecio*, de Godard.
- ORTT, Frederick W., *The Films of Fritz Lang*, New Jersey, Citadel Press, Secaucus, 1979.
- Esta monografía sigue la pauta de la colección de Citadel, fundamentada esencialmente en el dato informativo sobre cada película y con profusión de ilustraciones.
- SCHNAUBER, Cornelius, *Fritz Lang in Hollywood*, Viena, Europa Verlag, 1986.
- Segundo trabajo monográfico escrito en Alemania, aunque se centra, como los libros de Bogdanovich y Reynolds, en el periodo norteamericano. Su autor ha recopilado recientemente varios relatos y proyectos de guión escritos por Lang.
- SIMSOLA, Noël, *Fritz Lang*, París, Editig, 1982.
- Un estupendo análisis de la obra languiana hecho por un hombre capaz de reivindicar a Jerry Lewis y prestar su pluma como guionista anónimo para Ferreri (*La última mujer*). El libro evoca los tiempos en que Langlois, Lotte Eisner y los jóvenes *cubieristas* hicieron lo imposible por dar a conocer al Lang americano.
- SIMSOLA, Noël; EISENSCHITZ, Bernard; LEGRAND, Gérard, *M le Mandat*, París, Éditions Plume-La Cinémathèque Française, 1990.
- Lujoso volumen con fotografías del rodaje de *M*, cedidas por Lang a Henri Langlois. Simsola realiza la presentación, Eisenschitz escribe sobre la producción y el rodaje, y Legrand acerca el film a partir de su trabajo sobre el espacio escénico.
- VARIOS, *Metropolis, images d'un tournage*, París, Centre National de la Photographie-La Cinémathèque Française, 1985.
- Fotos del rodaje de *Metropolis* realizadas, como en el volumen anterior, por Horst von Harbou. Se complementa con tres artículos sobre la película firmados por Claude-Jean Philippe, Alain Bergala y Luis Buñuel (aparecido originalmente en *La Gaceta Literaria*), otro sobre su reconstrucción a cargo de Enno Patalas, y una cronología de Bernard Eisenschitz sobre la preparación y rodaje del film.
- VARIOS, *Las Nibelungas*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1976.
- Dossier sobre Lang elaborado a raíz de su muerte.

2. Libros generales

COMA, JAVIER; LATORRE, JOSÉ MARÍA, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981.

En su activo y clarificador recorrido por los márgenes del cine negro, los autores inciden constantemente en la importancia de Lang para la evolución del mismo, analizando breve pero eficazmente todos sus films que de una forma u otra se adscriben al género.

EISNER, LOTTE H., *L'écran démoniaque*, Paris, André Bonne, 1952. Edición en español: *La pantalla demoníaca*, Madrid, Citedra, 1988.

Celebrado estudio sobre los primeros tiempos del cine alemán, explícitamente subtítulo *Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Contiene cuatro capítulos específicos sobre Lang, «la aventura en Fritz Lang», «La estilización de lo fantástico», «Arquitecturas y paisajes de estudio» y «La utilización de las multitudes».

GUERIF, FRANÇOIS, *Le Film noir américain*, Henri Veyrier, 1986. Edición en español: *El cine negro americano*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

Análisis de la evolución del género, construido de forma cronológica y con marcado acento en los elementos sociopolíticos que el cine negro comporta. Se publicó por vez primera en 1979; en 1986 se reeditó con el índice filmográfico aumentado.

NARBONNE, JEAN; SIMSOLO, NOËL, *Il était une fois... Samuel Fuller*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.

Prodigioso y generoso libro que recoge las charlas mantenidas durante tres meses con el hablador Fuller. El autor de *Forty Guns* cita en varias ocasiones su relación con Lang y los proyectos finalmente abortados en los que llegaron a coincidir.

KRAKAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 1947. Edición en español: *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961; Barcelona, Paidós, 1975.

El libro más conocido —y cuestionable— sobre el cine alemán junto al citado de Lotte H. Eisner. Lleva como explícito subtítulo «Una historia psicológica del cine alemán», y cuando Krakauer se lo envió a Lang, éste no dudó en contestarle que no había comprendido absolutamente nada de sus películas. Significativo.

SARRIS, Andrew, *Interviews with Film Directors*, Nueva York, Avon Books, 1967. Edición en español: *Entrevistas con directores de cine*, dos volúmenes, Madrid, Magisterio Español, 1969.

Recopilación de entrevistas a cineastas, procedentes de muy diversas fuentes. Sarris incluye la entrevista de Mark Shivas a Lang aparecida en *Movie* en septiembre de 1962.

SENNETT, Ted, *Great Hollywood Westerns*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1990.

Un repaso ordenado pero eminentemente descriptivo sobre la evolución del western, es el pretexto para editar una colección de hermosas fotografías de films significativos del mismo. Al menos se habla de las tres obras de Lang adscritas al género, cosa que no se hace, por ejemplo, en la más ambiciosa *Al Oeste*, editada por el Centro Cultural Campoamor, Oviedo, 1990.

TAYLOR, John Russell, *Strangers in Paradise*, Londres, Faber and Faber, 1983. Edición en español: *Extraños en el paraíso*, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988.

Una inestimable acumulación de datos sobre los avatares de los directores, actores, escritores y técnicos europeos que recalaron en Hollywood durante los años treinta y cuarenta.

TRUFFAUT, François, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975. Edición en español: *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976.

En este compendio de textos críticos de Truffaut, se incluye el titulado *Fritz Lang en América*, una entregada reivindicación de Lang escrita en 1958.

VARIOS, *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*, Paris, Champ Libre, 1972; reedición Éditions de l'Étoile, Paris, 1984.

Diez entrevistas fundamentales de la política cahierista a Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson y Antonioni, aparecidas todas en *Cahiers* (la de Lang pertenece al número 99 y fue realizada por Domarchi y Rivette).

3. Novelas sobre Lang

RODMAN, Howard A., *Destiny Express*, 1982.

Rodman sabe muchas cosas de Lang, sin duda, ya que su padre conoció al autor de *Moonfleet* en Hollywood. A partir de la historia

real de sus últimos días en Alemania, Rodman, también guionista, escribió en 1982 una novela en la que se funden los recuerdos y los personajes verídicos (von Harbou, Brecht, Lang, Goebbels, Edgar Ulmer, Rudolf Klein-Rogge, Seymour Nebenzal) y la ficción (mención especial para el tratamiento de la relación amorosa de Lang y Von Harbou en el momento de la partida), en un estilo similar al empleado por Joe Gores cuando creó su ficción novelada a partir de Dashiell Hammett. La traducción francesa, con un alarde de originalidad, rebautizó el título por un cómplice *Langopolis* (Paris, Lieu Commun, 1988).

4. Estudios monográficos

ALLER, Luis, «Fritz Lang, la sombra de los gigantes», en *Dirigido por...*, núms. 102 (marzo 1983) y 103 (abril 1983).

Primer estudio extenso sobre la obra de Lang publicado en una revista especializada española. Aller, también cineasta (*Barcelona, Lament*, 1990), analiza apasionadamente el cine languiano sin recurrir al lugar común, estudia su estilo —y reivindica la fuerza del mismo, tildado muchas veces de invisible—, sus temas y obsesiones, estableciendo una clara unidad en su obra más allá de que fuera realizada bajo pabellón alemán o patrón hollywoodiano.

5. Textos de Lang:

novelas, proyectos de guión, artículos y ensayos

Der goldene See/Das brillantenschiff, Buch-Film Verlag, 1920. Novelización de los guiones de las dos partes de *Las arañas*. Se editó primero como serial en *Film Kurier*, y después tomó forma de novela.

«Moderne Filmregie» (La puesta en escena moderna), en *Die Film Bühne*, Berlín, núm. 1, abril 1927.

Ensayo publicado poco antes de que *Metropolis*, en su versión ya reducida de metraje, se diera a conocer fuera de Alemania.

«I Do Not Believe In Censorship», en *Los Angeles Daily News*, 15 de agosto de 1946.

Breve texto en contra de la censura, en el que Lang emplea la céle-

bre sentencia de Voltaire: «Desapruebo lo que acabáis de decir, pero defenderé hasta la muerte vuestro derecho a decirlo.» Recogido en el libro de Alfred Eibel.

«Happily Ever After», en *Penguin Film Review*, Londres, enero de 1948. Reflexión, escrita en 1946, sobre el estilo, la política en el cine y la disyuntiva entre el final trágico y el *happy end*. Reproducido igualmente en el libro de Eibel.

Der Tod eines Karriere-Girls und andere Geschichten, Viena, Europa Verlag, 1987. Edición francesa: *Mort d'une carriériste et autres histoires*, Paris, Belfond, 1991.

Recopilación de relatos escritos por Lang en inglés, entre 1934 y 1965, que debían servir de base para futuras películas. Contiene *The man behind You*, *Men without a country*, *Dark Spring* y *Death Of A Career Girl* (ver información sobre cada uno de ellos en el apartado «Proyectos en el cajón»). Selección y comentarios de Cornelius Schnauber.

Der Berg des Aberglaubens und andere Geschichten, Viena, Europa Verlag, 1988. Edición francesa: *La montagne des superstitions et autres histoires*, Paris, Belfond, 1991.

Segunda parte del trabajo recopilatorio de Schnauber. Incluye cinco historias escritas entre 1933 y 1955: *Die Legende von Lersten Wiener Fiaker*, *Superstition Mountain*, *The Story of I.B.2*, *Scandal in Vienna* y *Encounter* (ver «Proyectos en el cajón»).

6. Guiones

«Metropolis, A Film by Fritz Lang», en *Classic Film Scripts*, Lorrimer Publishing, Londres, 1973 (versión anglo-americana del film).

«Ma», Marion von Schröder, 1963, edición a cargo de Gero Gandert y Ulrich Gregor.

«M le Maudin», en *L'Avant-Scène Cinéma*, núm. 39, julio-agosto 1964; con textos de Claude Beylie y Lotte H. Eisner.

«Fury», en *Twenty Best Films*, Nueva York, Crown, 1943; edición a cargo de John Gassner y Dudley Nichols.

«Fury», en *L'Avant-Scène Cinéma*, núm. 78, febrero 1967; con textos de Claude Beylie.

«Hangmen also Die», en *Présence du Cinéma*, núm. 10, enero 1962 (extractos del guión).

- «Le tigre du Bengale», en *L'Avant-Scène Cinéma*, núm. 339, abril 1985; con textos de Claude Beylie, Michel Mourlet y Geneviève Puertas.
- «Le tombeau hindou», en *L'Avant-Scène Cinéma*, núm. 340, mayo de 1985; con textos de Philippe Huvert, Claude Beylie, Michel Marie y Geneviève Puertas.

7. Entrevistas (por orden cronológico)

- HART, Henry, «Fritz Lang Today», en *Films in Review*, vol. 7, núm. 6, junio-julio 1956.
- DOMARCHI, Jean; RIVETTE, Jacques, «Entretien avec Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 99, septiembre 1959.
- DELAHAYE, Michel; WAGNER, Jean, «Fritz Lang entre deux portes», en *Présence du Cinéma*, núm. 2-3, noviembre 1959.
- PHILIPPE, Claude-Jean, «Un entretien avec Fritz Lang», en *Télérama*, núm. 599, julio 1961.
- SHIVAS, Mark, «Fritz Lang Talks About Dr. Mabuse», en *Movis*, núm. 2, septiembre 1962.
- NOAMES, Jean-Louis, «Nouvel entretien avec Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 156, junio 1964.
- WEINBERG, Gretchen, «La nuit viennoise. Une confession de Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núms. 169 y 179 (agosto 1965 y junio 1966). Un extracto de la segunda parte apareció en el cuaderno 14 de la Filmoteca Nacional de España, temporada 1972-73.
- CIMENT, Michel; FOI, Goffredo; SEGUIN, Louis; TAILLEUR, Roger, «Fritz Lang à Venise», en *Positif*, núm. 94, abril 1968.
- PHILLIPS, Gene D., «Fritz Lang Remembers», en *Focus on Film*, núm. 20, primavera 1975.
- GODARD, Jean-Luc, «Le dinosaure et le bébé», en *Studio*, núm. 38, abril 1990. Extracto del programa televisivo de Godard-Lang emitido en 1965 dentro de la serie «Cinéastes de notre temps», de Janine Bazin y André S. Labarthe.

8. Artículos y críticas

- APPEL, Alfred, «Fritz Lang's America Nightmare», en *Film Comment*, vol. 10, núm. 6, noviembre-diciembre 1974.
- BAZIN, André, «Remade in USA», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 11, abril 1952 (sobre *M* de Losey).
- BIETTE, Jean-Claude, «Les fantômes du permanent. 13 inédits», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 309, marzo 1980 (sobre *House by the River*).
- BRISCO, Carlos García, «Lang y el cine negro de los 50», en *Dirigido por...*, núm. 61, febrero 1979 (en el dossier sobre cine negro).
- «Moonfleet», en *Dirigido por...*, núm. 128, agosto-septiembre 1985 (en el dossier sobre cine de aventuras).
- «Antología: Los sobornados», en *Dirigido por...*, núm. 159, junio 1988.
- BUNUEL, Luis, «Metropolis», en *La Gaceta Literaria*, 1927; incluido después en *Luis Buñuel, biografía crítica*, de Francisco Aranda, Barcelona, Lumen, 1970; en *Cahiers du Cinéma*, núm. 223, agosto-septiembre 1970; y en *Metropolis, images d'un tournage*.
- BURCH, Noël, «De Mabuse à M: le travail de Fritz Lang», en *Revue d'Esthétique*, 1973.
- CHABROL, Claude, «Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 54, diciembre 1955 (en «Dictionnaire des Réalisateurs Américains Contemporains»).
- COMOLLI, Jean-Louis; GÉRÉ, François, «Deux fictions de la haine», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 286, marzo 1978 (sobre *Hangmen also Die*).
- DEMONSABLON, Philippe, «La difficulté d'être», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 50, agosto-septiembre 1955 (sobre *Desous humains*).
- DOMARCHI, Jean, «Lang le constructeur», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 63, octubre 1956 (sobre *Mientras Nueva York duerme*).
- DORSDAY, Michel, «Symphonie nuptiale», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 19, enero 1953 (sobre *Club by Night*).
- DOUCHET, Jean, «La tragédie du héros langien», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 437, noviembre 1990.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, «Lang», en *El País*, 3 de agosto de 1990.
- FRANJU, Georges, «Le style de Fritz Lang», en *Cinématograph*, marzo 1937.

- GIMFERRER, Pere, «Fritz Lang», en *El cine. Enciclopedia del Séptimo Arte*, San Sebastián, Buru Lan, 1972.
- GODARD, Jean-Luc, «Le retour de Frank James», en *Image et Son*, núm. 95-96.
- KANÉ, Pascal, «Revoir Mabuse», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 309, marzo 1980 (sobre la saga Mabuse).
- LAMBERT, Gavin, «Fritz Lang's America», en *Sight and Sound*, otoño 1955.
- LATORRE, José María, «Antología, El hombre atrapado», en *Dirigido por...*, núm. 111, enero 1984.
- «Moonfleet», en *Film Ideal*, núm. 222-223.
- LEGRAND, Gérard, «Notes pour un éloge de Fritz Lang», en *Positif*, núms. 50-51-52, marzo 1963.
- «Nouvelles notes pour un éloge de Fritz Lang», en *Positif*, núm. 94, abril 1968.
- «Dernières notes pour un éloge de Fritz Lang», en *Positif*, núm. 188, diciembre 1976.
- MARDORF, Michel, «Hangmen Also Die», en *Cinéma 62*, núm. 62, enero 1962.
- MARIAS, Miguel, «Descos humanos», en *Nuestro Cine*, núm. 90, octubre 1969.
- MARTIN, Marcel, «M», en *Film Ideal*, núm. 130, 15 de octubre de 1963.
- MONTERDE, José Enrique, «Metropolis versión Moroder», en *Dirigido por...*, núm. 123, marzo 1985.
- MOULLET, Luc, «Faulkner contre Falkner», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 63, octubre 1956 (sobre *Moonfleet*).
- OVERBEY, David, «Fritz Lang's Career Girls», en *Sight and Sound*, otoño 1975.
- PIERRE, Sylvie, «Fritz Movie», en *Cahiers du Cinéma*, número especial dedicado a Jean-Luc Godard, noviembre 1990 (sobre *El desprecio*).
- PRUNEDA, José; COBOS, Juan; MARTIALAY, Félix, «Dos tratados de geometría clásica, El tigre de Esnapur y La tumba india», en *Film Ideal*, núm. 100, 15 de julio de 1962.
- RECORDINOS, José Luis, «El expresionismo y el cine alemán», en el dossier *Cine y expresionismo, Alemania años 20*, editado por el Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1989-90.
- RIAMBAU, Esteve, «El policiazo/criminal alemán», en *Dirigido por...*, núm. 62, marzo 1979 (en el dossier sobre cine negro).

- RIVETTE, Jacques, «La femme sur la lune», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 57, marzo 1956.
- «Le main», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 76, noviembre 1957 (sobre *Más allá de la duda*).
- ROULET, Sébastien, «La septième porte», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 204, septiembre 1968 (sobre *Secreto tras la puerta*).
- SAADA, Nicolas, «Fritz Lang, la chasse aux trésors», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 404, febrero 1988 (sobre *Hara Kiri* y *Vier um Die Frau*).
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar», en *Contracampo*, núm. 38, invierno 1985.
- SANTOS FONTENLA, César, «El tigre de Esnapur/La tumba india», en *Nuestro Cine*, núm. 12, junio-julio 1962.
- SCHÉRRER, Maurice, «Un réalisme méchant», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 36, junio 1954 (sobre *Gardenia azul*).
- SICLIER, Jacques, «Wagner et Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 60, junio 1956 (sobre *Las Nibelungas*).
- TAYLOR, John Russell, «The Nine Lives of Doctor Mabuse», en *Sight and Sound*, primavera 1961.
- TORRES, Sara, «Fritz Lang, los primeros años de su vida», en el dossier *Cine y expresionismo, Alemania años 20*, op. cit.
- TRUFFAUT, François, «Aimer Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, núm. 31, enero 1954 (sobre *Los sobornados*).
- WENDERS, Wim, «Su muerte no es una solución», en *Jahrbuch Film 77/78*. Traducido al francés en *Cinéma 79*, núm. 252, diciembre 1979; y al español en *Contracampo*, núm. 21, abril-mayo 1981.

9. Dossiers en revistas especializadas

Cinéma 82, núm. 282:

Consta de diversos textos sobre Lang firmados por Joël Magny, Jacques Perat, Jean-Claude Bierre, Claude Chabrol, Benoit Jaquot, Noël Simsolo y André Téchiné.

Cahiers du Cinéma, núm. 99, septiembre 1959:

Incluye «Entretien avec Fritz Lang», por Jean Domarchi y Jacques Rivette; «La hauteine dialectique de Fritz Lang», por Philippe Demonsablon; «Trajectoire de Fritz Lang», por Michel Mour-

let; «Les indes fabuleuses», crítica de *El tigre de Esnapur/La tumba india*, por Pereydoun Hoveyda; y una completa biofilmografía elaborada con la ayuda del British Film Institute.

Cahiers du Cinéma, núm. 437, noviembre 1990:

Incluye «Lang, le cinéma absolument», por Nicolas Saada; «La tragédie du héros langien», por Jean Douchet; y «Ma rencontre avec Fritz Lang», por Michel Piccoli.

Positif, núm. 94, abril 1968:

Incluye «Nouvelles notes pour un éloge de Fritz Lang», por Gérard Legrand; «Fritz Lang à Venise», entrevista realizada por Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin y Roger Tailleur.

Positif, núm. 188, diciembre 1976:

Incluye dos textos sobre *Liliom* escritos por Lang y René Daumal; «Dernières notes pour un éloge de Fritz Lang», por Gérard Legrand; «Le pouvoir de "sa" folie», por Roger Dadoun.

Positif, núm. 228, mayo 1980:

Incluye «Le nom de l'innommable», por Gérard Legrand; «Fritz Lang ou la tentation de vide», por Philippe Leguay.

10. Filmografías

BEYLE, Claude, *L'Avant-Scène Cinéma*, núms. 39, 78 y 339.

BOGDANOVICH, Peter y PLATT, Polly, en el libro *Fritz Lang en América*.

Cahiers du Cinéma, núm. 99.

EISENSCHITZ, Bernard, en el libro *Trois lumières*.

GENOVER, Jaume, en *Dirigido por...*, núm. 103, abril de 1983.

ORTS, Edmond; GENOVER, Jaume; GUARRO, Isidre, en *El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonoro*, Bilbao, Mensajero, 1985, tomo II.

WEINBERG, Herman G., «Index Series núm. 5», suplemento de *Sight and Sound*, febrero 1946.

Índice

1. Cineasta del destino adverso	11
2. Itinerario de un itinerante	17
3. Fritz Lang al habla	41
4. Críticos, colaboradores y compañeros de profesión	65
5. La mirada languiana (filmografía)	79
6. Anexo filmográfico	235
7. Dos películas a la sombra de Lang	243
8. Proyectos en el cajón	247
Bibliografía seleccionada y comentada	255

Signo e Imagen / Cineastas

TÍTULOS PUBLICADOS

1. *Ingmar Bergman*, JUAN MIGUEL COMPANY (2ª ed.).
2. *Sergio Leone*, CARLOS AGUILAR.
3. *Stanley Kubrick*, ESTEVE RIAMBAU (2ª ed.).
4. *Luis Buñuel*, AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL (2ª ed.).
5. *John Ford*, PATXI URRIJO (2ª ed.).
6. *Eric Rohmer*, CARLOS F. HEREDERO Y ANTONIO SANTAMARINA.
7. *Fritz Lang*, QUIM CASAS (2ª ed.).
8. *Billy Wilder*, CLAUDIUS SEIDL (2ª ed.).
9. *George Cukor*, AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES.
10. *S. M. Eisenstein*, JESÚS GONZÁLEZ REQUENA.
11. *John Cassavetes*, THIERRY JOUSSE.
12. *Akira Kurosawa*, MANUEL VIDAL ESTEVEZ.
13. *David Lean*, RAMÓN MORENO CANTERO.
14. *Alain Tanner*, CHRISTIAN DIMITRIU.
15. *Federico Fellini*, PILAR PEDRAZA Y JUAN L. GANDÍA.
16. *Steven Spielberg*, MARCIAL CANTERO.
17. *Kenji Mizoguchi*, ANTONIO SANTOS.
18. *Joseph L. Mankiewicz*, N. T. BINIL.
19. *Nicholas Ray*, JEAN WAGNER.
20. *Pedro Almodóvar*, ANTONIO HOLGUÍN.
21. *Jean-Luc Godard*, SUZANNE LIANDRAT-GUIGUES Y JEAN-LOUIS LEUTRAT.
22. *Vincente Minnelli*, AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES.
23. *Roberto Rossellini*, ÁNGEL QUINTANA.

24. *Peter Greenaway*, JORGE GOROSTIZA.
25. *Sam Peckinpah*, FRANCISCO JAVIER URKIJÓ.
26. *Víctor Erice*, CARMEN AROCENA.
27. *Vicente Aranda*, ENRIQUE COLMENA.
28. *Tomás Gutiérrez Alea*, JOSÉ ANTONIO ÉVORA.
29. *Fernando Birri (El alquimista poético-político)*,
FERNANDO BIRRI.
30. *Michael Curtiz*, PABLO MÉRIDA.
31. *Clint Eastwood*, ALBERTO PEZZOTTA.
32. *Luchino Visconti*, S. LIANDRAT-GUIGUES.
33. *Nelson Pereira dos Santos*, HELENA SALEM.
34. *Carl Theodor Dreyer*, MANUEL VIDAL ESTÉVEZ.
35. *Luis García Berlanga*, FRANCISCO PERALES.
36. *Francis Ford Coppola*, ESTEVE RIAMBAL.
37. *David Wark Griffith*, JOSÉ MARÍA MARZAL.
38. *Arturo Ripstein (La espiral de la identidad)*, PAULO
ANTONIO PARANAGLÁ.
39. *Jean Renoir*, ÁNGEL QUINTANA.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

Satyajit Ray, ALBERTO ELENA